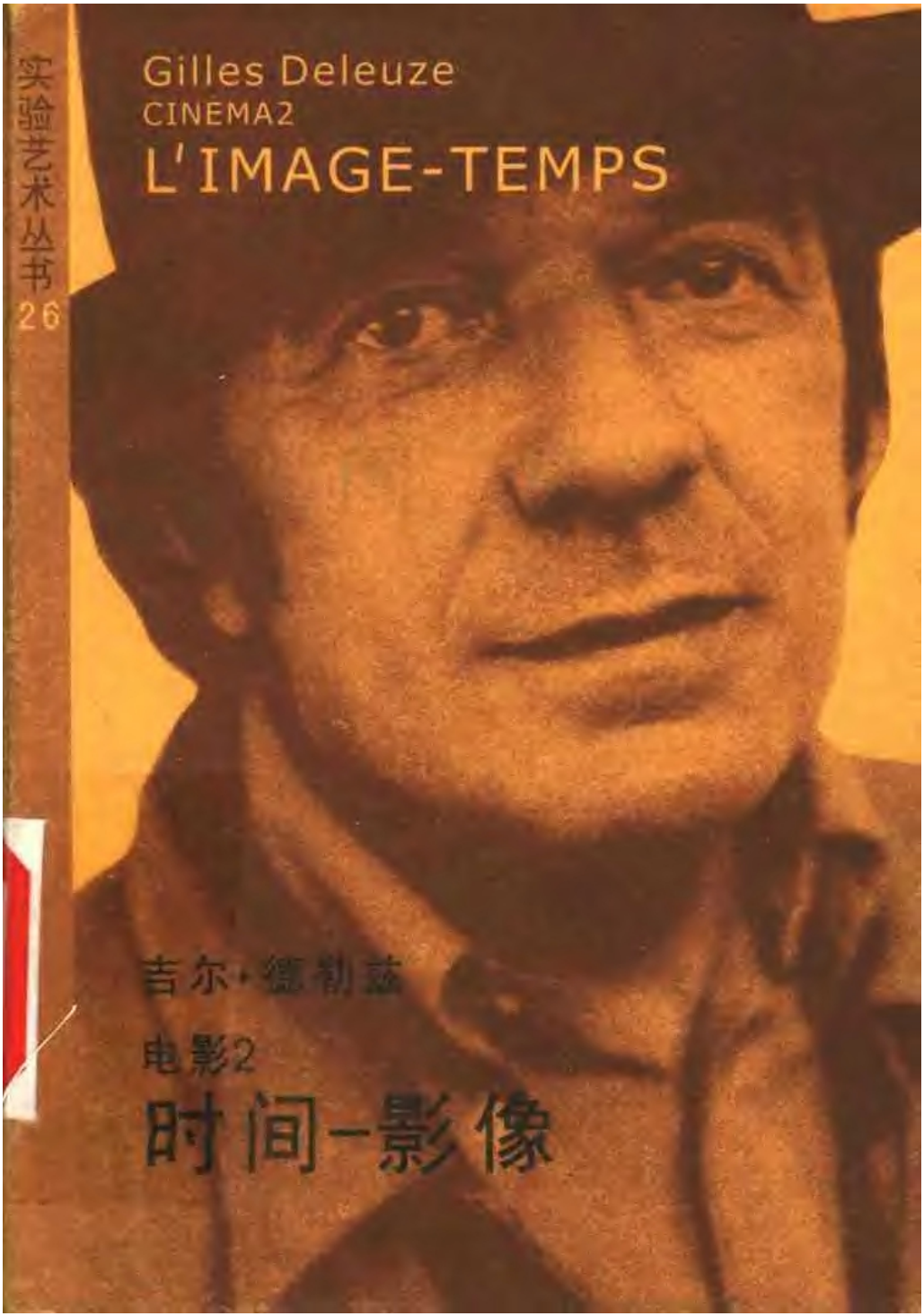
实验艺术丛书
26

Gilles Deleuze
CINEMA2
L'IMAGE-TEMPS



吉尔·德勒兹
电影2
时间-影像

VISIT…

吉尔·德勒兹

电影 2

时间－影像

谢 强 蔡若明 马 月 译

湖南美术出版社
实验艺术丛书
2004

图书在版编目（CIP）数据

时间－影像/（法）德勒兹著；谢强、蔡若明、马月译.—长沙：湖南美术出版社，2004

（实验艺术丛书）

I.时 ... II.①德 ...②谢 ...③蔡 ...④马 ...

III.电影理论 IV.J90

中国版本图书馆CIP数据核字（2004）第065371号

吉尔·德勒兹

时间－影像

湖南美术出版社出版·发行（长沙市雨花区火焰井发区4片）

责任编辑：李路明　　责任校对：李奇志

湖南省新华书店经销　湖南省地质化工印刷厂印刷

开本：787×1092　1/32　印张：15　字数：300千字

2004年8月第1版　2004年8月第1次印刷

印数：1—3000册

ISBN 7-5356-2108-2/J·1968　定价：38.00元

【版权所有，请勿翻印、转载】

邮购联系：0731-4787105 邮编：410016 网址：http://www.arts-press.com/

电子邮箱：market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题，请与印刷厂联系斟换。

目　录

第一章　超越运动－影像

1. 如何界定新现实主义？——视听情境与感知－运动情境对比：罗西里尼、德·西卡——视觉符号和听觉符号：客观主义－主观主义，真实－想像——新浪潮：戈达尔与里维特——触觉符号（布莱松）……（1）
2. 小津安二郎，纯视听影像的发明者——日常琐事——空镜空间与静物——作为不变形式的时间……（20）
3. 不可容忍性和预见力——从底片到影像——超越运动：不仅有视觉符号与听觉符号，还有时间符号、阅读符号和精神符号——安东尼奥尼的实例……（27）

第二章　影像和符号的概述

1. 电影，符号学与语言——客体与影像……（38）
2. 纯符号学：皮尔斯与影像和符号系统——运动－

影像，形象描述质料和非语言表达特征（内心独白）…… (47)
3. 时间－影像及其对运动－影像的从属性——作为时间间接表现的蒙太奇——运动的不规则——时间－影像的解放：它的直接显现——经典和现代的相对差异 …… (54)

第三章　从回忆到梦幻（三评柏格森）
1. 柏格森的两种认识——视听影像的循环——罗西里尼的角色 …… (68)
2. 从视听影像到回忆－影像——闪回镜头与循环——闪回镜头的两个极端：卡尔内、曼凯维支——曼凯维支的分叉时间——回忆－影像的不足 …… (73)
3. 越来越大的循环——从视听影像到梦幻－影像——明晰的梦幻及其规律——梦幻的两个极端：勒内·克莱尔和布努埃尔——梦幻－影像的不足——“梦中梦”：世界的运动——梦幻剧与音乐喜剧——从多南和米纳利到杰里·刘易斯——通俗喜剧的四个时代——刘易斯和塔蒂 …… (85)

第四章　时间的晶体
1. 现在与潜在：最小的循环——结晶－影像——无法辨识的差异——晶体循环的三种表现（各种实

例）——片中片的含混问题：金钱与时间，工业艺术 …… (106)
2. 柏格森的现在与潜在——柏格森的时间观点：时间的基础 …… (123)
3. 晶体的四种状态与时间——奥菲尔斯与完美晶体——雷诺阿与裂残晶体——费里尼与晶体的形成——电影音乐的问题：声音晶体，加洛波舞曲和间奏（尼诺·罗达）——维斯康蒂与解体晶体：维斯康蒂的元素 …… (130)

第五章　现在尖点与过去时面（四评柏格森）
1. 两种直接时间－影像：过去时面的并存性（面），现在尖点的共时性（点）——第二种时间－影像：罗伯－格里耶、布努埃尔——无法解释的差异——现实与想象，真实和虚假…… …… (153)
2. 第一种时间－影像：奥逊·威尔斯的过去时面——景深镜头的问题——记忆的形而上学：无用的可回想记忆（回忆－影像），不可回想的记忆（幻觉）——威尔斯影片的渐进——记忆、时间与地球 …… (165)
3. 雷乃的过去时面——记忆、世界与世界的年龄：影片的渐进——时面的转换规律，模糊的交替——长镜和短剪——地图、图表与心理功能——拓扑学与非时序时间——从情感到思维：催眠状

态 …… (182)

第六章 虚假的强力

1. 影像的两种体制：描述角度（有机描述与晶体描述）——叙事角度（真实叙事与虚拟叙事）——时间与影像中的虚假强力——造假者的人物：他的多样性，他的变形能力 …… (199)
2. 奥逊·威尔斯与真实性问题——审判系统的批判：从朗格到威尔斯——威尔斯与尼采：生命、命运和虚假的强力——威尔斯作品中的中心转换——短剪与段落镜头的互补性——造假者的庞大阵容——为什么一切都无价值 …… (216)
3. 述说角度（真实述说和虚假述说）——真实与虚构中的真理模式：我＝我——真实与虚构的双重转换——“我是另一个人”：虚拟、虚构——佩洛、鲁什与“真实—电影”的意义——作为第三种时间—影像的以前、以后或生成 …… (233)

第七章 思维与电影

1. 早期电影的雄心：大众艺术和新思维，精神的自动装置——爱森斯坦模式——第一种表现：从影像到思维，大脑刺激——第二种表现：从思维到影像，人物与内心独白——隐喻问题：最漂亮的电影隐喻——第三种表现：影像与思维的平等性，

人与世界的关系——思维、力量和知识，整体 …… (246)
2. 电影的危机，断裂——先驱者阿尔托：无力思维——精神自动装置的演进——电影的本质涉及什么——电影与天主教教义：要信仰，不要知识——相信这个世界的理由（德莱叶、罗西里尼、戈达尔、卡莱尔） …… (259)
3. 定理性结构：从定理到问题（阿斯特吕克，帕索里尼）——外在的思维：段落镜头——问题、选择与自动装置（德莱叶、布莱松、罗梅尔）——整体的新地位——间隙与非理性分切（戈达尔）——内心独白的解体与隐喻的摈弃——从问题回归定理：戈达尔的方法与差别…… … (274)

第八章　电影，躯体与大脑，思维
1. “给我一个躯体”——两个极端：日常性与仪式性——实验电影的第一种表现——躯体电影：从态度到姿态（卡萨维茨、戈达尔和里维特）——新浪潮以后——卡莱尔与电影躯体创作问题——戏剧与电影——杜瓦荣与躯体空间问题：无选择 … (299)
2. 给我一个大脑——大脑电影与死亡问题（库布里克、雷乃）——大脑视角的两种基本变化——全黑或全白银幕，非理性分切与重新衔接——实验

电影的第二种表现 …… (322)
3. 电影与政治——民众的缺席……——恐惧——神话的批判——虚构功能与集体陈述产品 … (342)

第九章 影像的构成元素
1. “无声片”：看到的与读到的——作为可视影像维度的有声片——言语行为与相互作用：对话——美国喜剧——有声片的可视性与可视影像的可读性 …… (355)
2. 声音连续性，它的统一性——根据画外的两种表现区分它——画外音与第二种言语行为：自反性——电影音乐的黑格尔观念或尼采观念——音乐与时间的显现 …… (369)
3. 第三种言语行为，虚构行为——可视影像的新可读性：地层影像——视听因素的产生——听觉影像和视觉影像各自的自主性——两种取景方式与非理性分切——斯特劳布、玛格丽特·杜拉斯——两种自主影像间的关联，音乐的新含义 … (382)

第十章 结论
1. 自动装置的演进——影像与信息——西贝尔贝格问题 …… (416)
2. 直接时间－影像——从视觉符号和听觉符号到晶体符号——时间符号的不同种类——精神符号

——阅读符号——闪回镜头，画外和画外音的消失 …… (431)
3. 理论在电影中的效用 …… (443)

人名对照表…… (445)
译后记…… (453)
编后记…… (455)

第一章
超越运动－影像

1

巴赞不同于那些按社会内容界定意大利新现实主义的人，他指出了美学形式标准的必要性。他认为这是真实性的一种新形式，这种新形式被假定为散漫、省略、游移或飘忽不定，并通过单元和疏松的关联与难以把握的事件发挥作用。真实不再被重现或复制，而是被“直击”。新现实主义不是表现一个已被破译的真实，而是“直击”一个有待破译、一贯暧昧的真实，因此，段落镜头会取代表现性剪辑。新现实主义因此发明了一个新影像类型，巴赞建议称之为“事实－影像”。[①] 巴赞的这一

① 巴赞，《电影是什么?》，塞尔夫出版社，第 282 页（有关新现实主义的全部章节）。阿美代·埃弗勒对巴赞的观点进行了修改和发展，赋予它以鲜明的现象学表达：“新现实主义第一阶段向第二阶段的过渡。”《意大利新现实主义》，电影研究丛书。

观点比他反对的观点更含义深远，并表明新现实主义不仅只局限于其早期作品的内容。但这两种观点的共同之处是在真实性的层次上提出问题：新现实主义生产某种形式或有形的“超真实性”（plus de réalité）。然而，我们难以断定这个问题是在形式还是内容这个真实层面上提出的。难道不能在“心理”的层面上用思维的术语提出吗？如果说运动－影像的整体，如感知、动作和情感，可以承受这样的荡击，那么难道不是首先因为闯入了一个新元素吗？这个新元素可以阻止感知在动作中延伸，使之与思维发生关系，而且逐渐地让影像服从新符号的要求，因为这些新符号使影像超越了运动。

当柴伐蒂尼把新现实主义界定为一种碰头的艺术，即片段、瞬间、零散、失败的相遇时，他想说明什么呢？罗西里尼的《游击队》或德·西卡的《偷自行车的人》就是这样的相遇。在《温别尔托·D》中，德·西卡建构了一个著名段落，巴赞以此为范例：早上，年轻女仆走进厨房，完成一系列无精打采的机械动作——打扫房间，用水驱走蚂蚁，取出咖啡机，用脚尖关门。她的目光掠过自己怀孕的肚子，仿佛世上所有苦难都产生于此。这就是在一个平凡或日常生活的语境中，在一系列无意义的却服从简单的感知－运动模式的动作中突然产生的效果，这是一个纯视觉情境，年轻女仆对它没有任何回应或反应。目光、肚子，构成某种碰撞……当然，这些碰撞可以呈现为极其迥异的形式，甚至出人意料，但它们保持着同一模式。所以罗西里尼的巨制四部曲非但

没有摈弃新现实主义，反而使之臻于完美。《德意志零年》讲述一个孩子到外国旅游（于是有人批评这部电影缺乏构成新现实主义条件的社会基础），孩子后来死于他看见的东西之手。《斯特隆博利火山》表现一个外国女人在某岛的发现，她的发现之大，以至她在目睹暴力场面时做不出任何缓解与补救反应，如捕捞金枪鱼的紧张和惊险（“这太可怕了……”），火山爆发惊天动地的威力（“我完了，我害怕，太神秘，太壮观了，我的上帝……”）。《欧洲 51 年》表现一个中产阶级女子自孩子死后漫无目的地闲逛，接触到居民区、贫民窟和工厂（“我以为看见了囚犯”），她的目光失去了一个善于持家理物的女主人的实际功能，表现出内心视角的各种状态：悲痛、怜悯、爱恋、幸福、接受，直至她被关进精神病院，上演了新版的圣女贞德的诉讼，就因为她看到了，因为她学会了看。《意大利游记》通过影像或可视底片的简单组合表现一个心事重重的女游客的经历，她发现了某种无法忍受的事情，超出了她个人所能承受的程度。[①] 这是通灵者的电影，而不是动作电影。

界定新现实主义的，正是这种纯视觉（和声音的，尽管在早期新现实主义作品中同步声音尚未出现）情境的安排，它与传统现实主义中动作－影像的感知－运动有着本

① 关于这些影片，参见让－克鲁德·波尔《罗西里尼或事物的局部》，载《电影家》第 43 期，1979 年 1 月。这本杂志出版了两期新现实主义专号，第 42 期和第 43 期，题目是《新现实主义的视角》。

质区别。这一点或许与印象派在绘画中发现纯视觉空间具有同样的重要意义。反对意见认为观众永远面对“描述”，永远面对视听画面，仅此而已。但问题并不在此。因为人物要对情境做出反应，哪怕其中有人无力反应。这就是动作事故带来的束缚与限制。因此，观众所感知的，是感知－运动影像，在这种影像中观众可以从这些角色身上看到自己。希区柯克是颠覆这一观点的首倡者，他把观众带进了影片。但只是在今天，这种认同行为才被真正颠覆：角色在某种程度上成为了观众。他徒劳地走动、奔跑、行动，他所处的环境全面超越他的运动能力，让他看到和听到了他无法再用回答或行动判断的东西。他更像是在记录而不是在做出反应。他受制于某个视角，被它追踪或追踪它，而不是采取行动。维斯康蒂的《沉沦》被公认为是新现实主义的先驱之作。它首先打动观众的，是黑衣素裹的女主人公充满近乎幻觉的性感方式，较之勾引者或热恋人，她更像是一个幻想者、梦游者（以后的《情欲》中的伯爵夫人也是这样）。

这就是为什么我们在前面用这些特征界定动作－影像危机的原因：游荡(叙事诗)[bal(l)ade]形式、底片的运用、与当事人几乎无关的事件，简言之，感知－运动关系的脱节。所有这些特征都十分重要，但只是就前提条件而言。这些特征使新影像成为可能，但并不构成它们。构成新影像的，是纯视听情境，它取代衰落的感知－运动情境。有人特别指出孩子在新现实主义作品中的作用，尤其在德·

西卡的作品中（还有后来法国的特吕弗的作品）。这是因为在成人世界里，孩子代表某种运动无力，但他也因此具备更强的视听能力。同样，如果说平凡的日常生活具有极其重要的意义，这是因为当平凡的日常生活服从于自动和事先安排的感知－运动模式时，只要遇到哪怕是一点能够打破刺激与回应平衡的机会（如《温别尔托·D》中的小女仆的场景），它就更有可能突然逾越这种模式论的规律，表现为视听上的赤裸、粗俗、粗暴，使平凡的日常生活变得难以承受，从而赋予它一种梦幻或恶梦的特性。因此，从动作－影像的危机到纯视听影像，必须经历某种过渡。有时它是从一个方面到另一方面的演变：先从游荡（叙事诗）影片开始，到脱节的感知－运动关系，然后获得纯视听情境。有时它是在同一部影片中并存，这两种情境如同两个层次，其中的一个只是另一个的旋律线。

正是从这个意义上讲，维斯康蒂、安东尼奥尼、费里尼完全属于新现实主义流派，尽管他们各不相同。《沉沦》，这部先驱之作不仅是美国著名黑人小说的版本，也不仅是把这部小说移植到波城平原。[①] 在维斯康蒂这部影片里，人们感受到一种十分微妙的变化，感觉到情境这一普

① 詹姆斯·卡恩的小说《邮差总按两次铃》有四个电影版本：皮埃尔·施耐尔（《最后的转折》，1939）、维斯康蒂（1942）、加尔纳（1946）和哈弗尔松（1981）。第一个版本类似法国诗意现实主义，后两个版本接近美国动作－影像现实主义。雅克·费舍对这四部影片进行了卓有意义的比较分析，见《电影家》第70期，1981年9月，第8—9页（参照他关于《沉沦》第42组镜头的文章）。

通概念嬗变的开始。在传统现实主义作品中或者根据动作－影像的模式，物品与环境已具有其自身真实性，但这是一种功能性的真实性，受情境要求的严格规定，即使这些要求是诗意的或戏剧的（如卡赞作品中物品的情感价值）。因此，情境直接在动作和激情中延伸。反过来讲，自《沉沦》起，就有一种东西不断地出现在维斯康蒂的作品中：物品与环境取得某种自主的物质真实性，因而具有了自身价值。因此，观众和角色都应该把他们的目光投向他们看到和听到的事与人，以便产生动作或激情并将它们注入到先存的日常生活之中。在《沉沦》中，男主角的到来呈现一个客栈的视觉占有，或者在《罗柯和他的兄弟们》中，家人的到来试图用眼睛和耳朵打量宽敞的车站和陌生的城市。这种对环境、物品、家具、器皿的“清点”是维斯康蒂作品中的一个常数。因此，情境不直接在动作中延伸：它也不再是现实主义作品中的那种感知－运动模式，它首先是视觉和听觉的，充满着意义，此后，动作才在这种情境中形成，利用或而对它的成分。在这种新现实主义作品（包括布景或外景）中，一切都是真实的，但有环境的真实与动作的真实之分，它不再是一种运动的延伸，而是一种通过不受约束的感觉器官获得的梦一般的关系。[①]动

① 这些主题分析见《维斯康蒂》（电影研究丛书），特别是贝尔纳·多尔和勒内·杜洛干的文章（参见杜洛干关于《罗柯和他的兄弟们》的文章，第86页：“从米兰的高大楼梯到广袤的土地，几个人物在他们无法企及界限的背景中活动。这些人物是真实的，背景也是真实的，但它们之间的关系不是真实的，倒像一种梦幻的关系。”）

作似乎在情境中漂浮，而不是终结或控制这种情境。这就是维斯康蒂幻象美学的源泉。《大地在震动》更加证明了这些新论据。诚然，渔民的处境，他们的斗争，阶级意识的觉醒都展示其中，这是维斯康蒂导演的惟一一部记录片，但恰恰是这种模糊的"共产主义意识"不属于人与自然的斗争，而是属于人与自然及其感觉和感知同一性的宏大视角，"有钱人"在这里遭到排斥，这种视角构成了革命希望，超越了模糊行动的失败，即马克思主义的浪漫主义。①

在安东尼奥尼的作品中，从他的第一部重要作品《爱情纪事》起，警方的调查就不再使用闪回镜头，而是把动作转换为视听描述，而述说本身被转换为时间上的脱节动作（如女仆在述说时重复过去的动作，或是著名的电梯场景）。② 安东尼奥尼的艺术在两个方向上不断发展：一是对平凡的日常生活沉闷时间的奇妙发掘，一是从《蚀》开始，对界限－情境的处理。界限－情境表现不近人情的环境或空荡空间，似乎它们吞噬了人物和动作，实现一种地球物理学上的描述，一种抽象清点。至于费里尼，在他的早期作品中，不仅场景会超越真实，日常生活也会不断构成流动的场景，感知－运动的连贯让位于符合其独特过渡

① 关于《大地在震动》中的"共产主义思想"，参见伊夫·纪尧姆，《维斯康蒂》，大学出版社，第17页。

② 参见诺埃尔·布赫的评论，《电影的实践》，伽利玛出版社，第112—118页。

规律的变化的连接。巴尔德莱米·阿蒙卡尔对这部作品前半部分作出了一个恰当评述："真实构成了场景景观，并使人信以为真。……日常琐事有景观效应……费里尼获得了他所希望的真实与景观的融合"，并以此否认了这两个天地的异质性，不仅消除了它们的距离，也消除了观众与场景的差别。①

新现实主义的视听情境与传统现实主义鲜明的感知－运动情境形成对立。感知－运动情境的空间是一个特定环境，包含一个揭示它的动作或引发某种适合它或改变它的反应。但一个纯视听情境则建立在我们称为"任意空间"之上，它要么是脱节的，要么是空荡的（在《蚀》中，人们可以发现空间的过渡过程。在这部电影中，女主角经历的空间是脱节的片段，如：交易所、非洲、机场，它们最后都汇成一个空荡空间，一片白色）。在新现实主义作品中，感知－运动关联只能通过那些使其不安、脱节、失衡或疏远的乱子来发挥作用，这是动作－影像的危机。因此，视听情境不再来自一个动作，也不在动作中延伸，它既不是一个标志，也不是一个综合符号。人们可以视它为一种新符号类型：视觉符号和听觉符号。毫无疑问，这些新符号涉及各种各样的画面。有时是平凡的日常生活，有时是特殊环境或界限。尤为重要的是，它们有时是主观画

① 巴尔德莱米·阿蒙卡尔，"从场面到景观"，《费里尼 1》，电影研究丛书。

面，如童年回忆、可视与可听的梦境或幻觉，在这里，角色的行动不用被人看到，而观众则满足于用费里尼的方式欣赏自己的角色。在安东尼奥尼作品中，它们有时又是客观影像，就像一次事故的模拟演示，由几何框架界定，只允许在人或物等元素之间，保留尺度和距离关系，将动作转换成人物的空间移动（如《奇遇》中寻找失踪的女人）。[①] 正是在这个意义上，人们可以用安东尼奥尼的批判客观主义来对照费里尼的共谋主观主义。于是有了两种视觉符号，证明式的和“证实”式的，前者提供远距离的抽象化的深层视角，后者提供近距离、参与式的平面视角。这种对立在某种程度上与沃林格界定的选择论不谋而合：抽象或具象。安东尼奥尼的美学视角与客观批判密不可分（我们的性爱有问题，这是因为性爱本身在客观上是不健康的；在一个世风败坏的社会里，男人或女人产生爱情后竟变得如此空虚、可悲和痛苦，从头至尾都不知所措，那么这种爱情是什么?）。而费里尼的视角则与“情感同化”、主观同情心密不可分（袒护堕落，只让人在梦中或回忆中相爱，同情此类爱情，做堕落的同谋，甚至于为了尽可能地挽救一些东西而鼓励这种做法……）。[②]无论前

① 皮埃尔·勒波农拥护安东尼奥尼作品中的这种“证明”概念，《安东尼奥尼》，塞格尔出版社。

② 费里尼经常要求对堕落给予同情（比如“这不是由法官提出的诉讼，这是由一个同谋制造的诉讼”，阿蒙卡尔引用，第9页）。相反，安东尼奥尼对这个世界保留着某种情感和一些角色，以及一种批评客观性，从中 （转下页）

者还是后者，它们都是比孤独、不可沟通性这些老生常谈的问题更高级、更重要的问题。

平凡与非凡的区分、主观与客观的区分都有价值，但都只是相对的价值。它们可能适用于一个画面或另一个段落，但不适用于整体。它们还可能适用于它们质疑的动作－影像，但对那些正在形成的新影像已不起作用。它们指明了经常需要转换的端极。事实上，最平凡或者最日常性的情境释放一些积蓄的“沉寂力量”，相当于界限－情境的活跃力量（如在德·西卡的《温别尔托·D》中，那个给自己检查身体，认为自己发烧的老人的片段）。更有甚者，安东尼奥尼的沉寂时间也不简单地表现日常生活的平凡性，还采集了重大事件的后果或影响，安东尼奥尼只证明了这个事件却没有解释它（夫妻决裂，女人的突然失踪……）。安东尼奥尼作品的证明方法总是具有合并这种沉寂时间和这些空镜的功能，即从过去的某一决定性的经验中吸取一切后果，一旦它已被完成和说出。“当一切被说出，当重头戏似乎结束时，就会有事情发生的……”①

（接上页）我们可以看到马克思主义的影响（参见吉拉尔·格茨朗的分析，《正片》第35期，1960年7月）。格茨朗提到安东尼奥尼的精彩言论：怎样才能让人们轻松地摆脱他们的科学和技术观念，当这些观念不够完备和未被接受时，人们被紧紧地捆在“道德”情感的信仰上，这样只会给人们带来更多的灾难，尽管在人们创造出一种更加病态的败德主义的时候（第104—106页）。

① 安东尼奥尼《电影58》，1958年9月。勒波农的表述见第76页：“这个故事只有在字里行间、通过一些只表现结果而非行动的影像才能读解。”

至于主观和客观的区分，随着视觉情境或视觉描述代替运动的动作，它也会逐渐失去其重要性。实际上，人们正面对一个不可确定性或不可区分性的原则：人们在这种情境中不知道什么是想像的，什么是真实的，什么是身体的，什么是心理的。这不是因为人们混淆了它们，而是因为人们不应知道这些，甚至也没有必要去弄清它们，就像真实与想像围绕一个不可区分点相互连接，相互反射一样。我们后面再讨论这个问题。但当罗伯－格里耶创立其重要的描述理论时，他首先界定传统的“现实主义”描述：这种描述包含其对象的独立性，进而提出了真实与想像的不可区分性（人们可以混淆它们，但它们是有区别的）。新小说派的新现实主义描述则不同，由于这种描写替代了自己的对象，所以它一方面抹杀或摧毁这一对象在想像中的真实性，但在另一方面，它又产生出完整的真实性，这种真实性是想像或心理凭借言语和视象创造的。[①] 这种想像与这种真实变得无法区分。罗伯－格里耶在思考新小说和电影时越来越多地意识到这一点：最客观的确定性也无法阻止它们形成“完整主观性”。这种做法在意大利新现实主义之初始见端倪，所以拉巴特认为，《去年在马里昂巴德》是新现实主义的最后一部重要影片。[②]

---

① 罗伯－格里耶，《为了一种新小说》，“时间与描述”，午夜出版社，第127页。我们会经常提到罗伯－格里耶的描述理论。

② 安德雷·拉巴特，《电影手册》第123期，1961年9月。

在费里尼的作品里，早已明显存在这样或那样的主观、心理画面，如回忆或幻觉。如果这种回忆不变成客观的，不进入幕后，不走进“场景，以及制造场景、以它为生、热衷于它的人的真实性”中的话，这种回忆就不能构成场景。一个角色的内心世界包容着其他衍生角色，它因此变成了跨心理的，并凭借扁平的视点，获得“一个中性的、无个性的视象（……），即我们大家的世界”（即《八部半》中的心灵感应者的重要性所在）。[①] 相反，在安东尼奥尼的作品中，似乎最客观的画面如果不变成心理的，不进入一种不可见的奇特的主观性中，就不会形成。这不仅仅因为证明的方法必须应用于社会中真实存在的情感，并从中提炼角色内心深处发展的实际结果：病态性爱是一个从客观走向主观，深入每个人内心的情感故事。在这一点上，安东尼奥尼更接近尼采，而不是马克思。他是当代惟一一个修正尼采纯粹道德批判观点的作者，而这得益于“症状学家”的方法。然而，从另一个角度看，人们发现安东尼奥尼的客观画面无个性地跟随一种命运，即述说中结局的展开，可以接受快速断裂、插入，“非时间性的微弱插入”。如《爱情纪事》中电梯的场景。我们又一次面对随意空间的第一种形式：脱节空间。空间各部分的连接不是给定的，因为这种衔接只能在缺场或者甚至消失的角色的主观视点上才能完成，这个角色不仅置身于画外，还要成为虚无。在《呐喊》中，伊尔玛不仅仅是为了遗忘

① 阿蒙卡尔，《费里尼 I》，第 22 页。

而出走的主人公的挥之不去的主观思维，而且还是注视这次出走和重新衔接其各个环节的想像视角：这种视角在死亡到来之际又变成了真实的。尤其在《奇遇》中，失踪的女人将不确定的目光投向那对夫妇，让他们觉得永远无法摆脱，这恰恰解释了他们以寻找失踪女人为借口出逃时客观动作不协调的原因。还有在《一个女人的证明》中，寻找或调查的整个过程都是在那个出走女人怀疑的目光下进行的，所以，在结尾的精彩画面中，人们并不知道她是否看到了蜷缩在楼梯中的主人公。想像的视角可以把真实变成想像的东西，与此同时，它自己也变成真实的，再一次给我们真实感，如同一种可以交换、修改、选择的循环不断地纠缠着我们。在《蚀》中，随意空间无疑获得了第二种形式，即空镜或空荡空间。这是因为角色在一个又一个的结果中被客观地排除出去：与其说他们承受着他人的缺席，不如说他们承受着自己的缺席（如《职业记者》）。从此，这个空间就指涉一个承受世界缺席和自我缺席的人的茫然目光，正如奥里耶所讲的“一种由人物亲历的视觉戏剧代替了传统戏剧”，[①]这句话适用于安东尼奥尼

① 克洛德·奥里耶，《银幕回忆》，电影手册和伽利玛联合出版，第86页。奥里耶分析了安东尼奥尼影像中的断裂和插入以及衔接各空间部分的想像视角的作用。人们还可以参照玛丽－克莱尔·罗帕尔的精彩分析，她指出安东尼奥尼如何不只从脱节空间过渡到空镜空间，从一个承受他人缺场痛苦的人过渡到一个更加承受自己缺场和世界缺场的痛苦的人。（“安东尼奥尼世界中的空间与时间”，《安东尼奥尼》，电影研究丛书，第22页，第27—28页，《记忆的银幕》转载，瑟耶出版社。）

的所有作品。

简言之，纯视听情境可以有两个端极：主观的与客观的，真实的与想像的，身体的与心理的。但它们产生的视觉符号和听觉符号不断地使这两个端极进行交流，并在某种意义上确保它们向不可区分点（但不是含混点）过渡和换移。想像与真实间的这种交流体制在维斯康蒂的《不眠之夜》中表现得非常突出。①

如果人们不试图弄清法国新浪潮电影是如何改造意大利新现实主义道路，哪怕它选择了其他方向，人们就无法界定它。事实上，新浪潮派沿袭意大利人的道路，两者基本相似：从感知－运动关联脱节（散步或流浪，叙事诗(ballades)，无关事件等）到视听情境的设置。在此，通灵者的电影替代了动作电影。如果说塔蒂属于新浪潮派，这是因为他在拍摄两部叙事诗影片后，发现了它们蕴涵的东西：一种用纯视觉，特别是纯听觉情境表现的滑稽影片。戈达尔一开始就拍摄了《精疲力尽》、《疯狂的彼埃罗》等不同凡响的叙事诗影片，力求从中剥离出一个视觉符号和听觉符号的世界，这两种符号已经构成了新影像(在《疯狂的彼埃罗》中，从感知－运动模式的脱节“我不知干什么”过渡到载歌载舞的纯诗歌“你髋部的线条”)。这些感人的或可怕的画面从《美国制造》起，越来

① 参见米歇尔·埃斯代夫的分析，“白夜或真与不真的游戏”，《维斯康蒂》，电影研究丛书。

越走向自主化。可以概述如下："证人给我们提供一系列没有结论，没有逻辑的关系……没有真实反应的证明"[①]。克洛德·奥里耶认为，从《美国制造》起，戈达尔作品强烈的幻觉特征在一种永远重复的，可以代替其对象的描述艺术中得到肯定。[②] 这种描述客观主义也是批评的，甚至是说教的，是《我所知关于她的二三事》、《各自逃命》等一系列影片的主要特色。在这里，思考不仅涉及画面的内容，还涉及它的形式、方式和功能，它的虚构性和创造性，画面上的听觉与视觉关系。戈达尔对幻觉没有丝毫的好感或同情：《各自逃命》向我们展示一个性幻觉的解构，它被分割为客观元素，先是视觉的，后是听觉的。但这种客观主义从未丧失其美学力量。在《激情》中，这种美学力量的再现本身首先是为某一画面策略服务的：绘画和音乐画面的自由调度如同真实的画面，而另一方面，感知－运动的连贯却遭到禁止（女工的结巴和老板的咳嗽）。从这个意义上看，《激情》把《蔑视》的画面设置推向了极致。当人们经历传统戏剧中感知－运动这对组合完结的同时，作为说情者的弗里茨·朗格又把尤里斯悲剧的视觉表现和诸神的目光送上了天堂。所有这些影片贯穿着一个创造性演变，即幻象者戈达尔的演变。

在里维特的作品中，《北方的桥》毫无疑问有着与戈

① 萨杜尔，《法国电影史》第1卷，10－18出版社，第370页。

② 奥里耶，《银幕回忆》第23—24页（关于《美国制造》的空间）。

达尔的《激情》一样完美的暂时回想。这是两个奇怪的散步女人的叙事诗，巴黎石狮的巨大画面为她们提供了纯视听情境，她们在一种不祥的跳鹅游戏中，重演了唐吉诃德幻觉悲剧。但里维特和戈达尔似乎在相同的基础上分道扬镳，这是因为，在里维特的作品中，视听情境导致感知－运动情境的决裂，与某种同谋主观主义、某种感情同化有关，这种主观主义经常使用幻觉、回忆或假回忆，从中获取愉悦和无与伦比的轻松感（塔蒂的《塞利纳和朱丽叶乘船航行》无疑是法国最重要的喜剧电影之一）。戈达尔从连环画的残酷和犀利中吸取灵感，里维特把他常用的国际阴谋主题延伸到童话和儿童游戏的氛围中。在《巴黎属于我们》中，散步在夕阳的幻觉中达到高潮，市区这时呈现我们的梦想赋予它的真实性和契合感。《塞利纳和朱丽叶乘船航行》在表现了那个双重身份的年轻女子的散步－追逐后，又让我们领略了其幻觉的真实场景：家庭传奇故事中小女孩的朝不保夕的生活。这种双面人或者说双面女人在魔糖神力的帮助下还领略了幻觉的场景；然后，又凭借炼丹药水，进入了没有观众只有后台的场景，以便最终营救那个命中注定要被一叶扁舟载向远方的孩子：没有比这更轻松的童话意境了。《决斗》甚至不再需要让我们走进场景，而是让场景中的女主人公们，太阳仙女和月亮仙女走进现实，在魔石的影响下，她们勾引、清洗或杀害那些健在的、可充当证人的人。

人们可以这样认为，里维特是新浪潮作者中最具法国

特色的导演。但这里所谓的“法国特色”与人们所说的法国特性毫无关系，它更多地是指战前的法国流派。继画家德洛奈之后，人们发现并不存在明与暗的矛盾（表现主义），只存在着太阳与月亮的交替和决斗。它们都是光，一个构成补充色的循环和连续运动，一个构成不调和红色的更快，对比更加强烈的运动，太阳和月亮都对地球形成和投射一个永恒幻景。[①] 这就是《决斗》。在《欢天喜地》中，描述由光和色构成，它不断地变化以清除自己的对象。这就是里维特光的艺术登峰造极之处。他所有的女主人公都是火的女儿，他的全部作品都体现着这种符号。最后，如果说他是最具有法国特色的电影人，还有这样一层意义：热拉尔·德·纳瓦尔可谓是地道的法国诗人，甚至可以称这位“和蔼的热拉尔”为法兰西岛的抒情诗人，同样，里维特是巴黎及其洋溢乡土气息街道的抒情诗人。当普鲁斯特不知道人们赋予纳瓦尔所有这些称号的真正意义时，他回答说纳瓦尔的诗实际上是世界上最伟大的诗歌之

① 我们在前面已经看到战前法国学派的这种光的特殊含义，尤其是格莱米荣的作品。但里维特把它又提到一个更高状态，与德洛奈最深刻的观念不谋而合：“与立体主义者不同，德洛奈不在物品的表现中追求新意的神秘感，准确地讲，他不在物品的层次上追求光的神秘。他认为光本身就创造形式，无需通过物品的反射……如果光破坏客观形式，那反过来，也带来自己的秩序和运动……因此，德洛奈发现支配光的运动在阳光或月光下是不同的……他将这种地球视为恒久幻觉地点的宇宙影像与运动光的两个基本景象联合起来。”（皮埃尔·弗卡斯代尔朗，《从立体主义到抽象主义，罗伯特·德洛奈》，高等研究实践学校丛书，第19—29页）。

一，而令纳瓦尔折服的是疯狂本身或幻景。因为，如果说纳瓦尔需要看，需要在瓦卢瓦街区散步，因为他需要用它们的真实性来“检验”他的幻觉画面，所以，我们根本弄不清什么是现在的，什么是过去的，什么是心理的，什么是身体的。他需要真实的法兰西岛以便他的言语和视角创造出其纯主观性的客观，如“梦幻的闪现”、太阳和月亮的“蓝紫色的氛围”[①]，里维特也因此需要巴黎。所以，我们应该这样断言：客观和主观的差别，从视听影像的角度上看，只具有暂时和相对的价值。最主观的东西，如里维特的同谋主观主义，也是最客观的，因为他用视觉描述力创造了真实。相反，最客观的东西，如戈达尔的批判客观主义，也是最主观的，因为他用视觉描述替代真实物品，并使之进入人或物的“内部”（《我所知关于她的二三事》）。[②] 无论从哪个方面讲，描述都会朝着一个真实与想像的不可区分点发展。

最后一个问题：为什么传统现实主义或动作－影像中

---

① 普鲁斯特，《驳圣勃夫》，“热拉尔·德·纳瓦尔”。普鲁斯特总结他的分析时指出，一个普通的做梦者不会再看到他梦中所见的景物，因为，这只是一个梦，而一个真正的梦幻者即便知道这只是一个梦，也会执迷于此。

② 戈达尔谈到《享受生活》时说，“事物的外在部分”应该体现“内在的情感”：“如何可能到达内在？只有乖乖地留在外面”、如画家一样。戈达尔在《我所知关于她的二三事》一片中，在“客观描述”中添加了“主观描述”以表现“整体情感”（《让－吕克·戈达尔论让－吕克·戈达尔》，贝封出版社，第309页、第394—395页。）

传统感知－运动情境的终结只能产生纯视听情境，只能产生视觉符号和听觉符号呢？人们注意到，罗伯－格里耶至少在他开始思考这个问题时，是十分严格的：他不只摈弃触觉，他甚至摈弃声音和色彩，因为它们不能作为证明的要件，近似于感情与反应。他只通过线、面和尺度进行视觉描述。[①] 电影发展的原因之一，就是它发现了色彩与声音的描述能力，甚至可以替代、清除和再造物品本身。当然，触觉可以构成某种纯感觉影像，只要手放弃其以纯触摸为目的抓握和运动功能。在赫尔措格的作品里，我们看到了为视觉展示纯触觉影像的非凡尝试，这些纯触觉影像标志“不设防”人们的情境并与幻觉人的宽广视角相配合。[②] 然而，布莱松以截然不同的方式，把触觉变成视觉本身的对象。事实上，布莱松的视觉空间是一个散碎的和脱节的空间，但它的各个部分又被人为地重新紧密地衔接起来。因此，手在画面上具有可以无限超越动作的感知－运动模式的作用，甚至可以从情感角度上替代面孔。从感知角度上看，手已经成为一种建构思想决定空间的方式。如在《扒手》中，三个同案犯的手把巴黎里昂车站的零碎空间连接起来，但不同于它们拿东西的方式。影片主要表

① 罗伯－格里耶，《为了一种新小说》，第66页。

② 埃曼纽尔·卡莱尔明确指出了这种“感觉触觉的尝试”（《维尔纳·赫尔措格》，艾迪利出版社，第25页）；不仅《沉默和黑暗国度》把聋哑人搬上银幕，还有《卡斯帕·豪泽》，它同时表现梦幻的宏大视角和触觉的细微动作（如当卡斯帕竭力思考时，他的大拇指与其他手指的挤压）。

现手接近物品、放下物品、转移物品、传递物品和物品在车站里流动，手具备了抓握（物品）和连接（空间）的双重功能。但在这里，眼睛的纯“钉梢”功能增强了其视觉功能，这是里格尔确定触摸视觉的一种表达方式。在布莱松的作品中，视觉符号和听觉符号与真正的触觉符号密不可分，后者也许可以调节前者的关系（这是布莱松随意空间的独特性）。

2

尽管小津安二郎最初曾受一些美国电影导演的影响，但他在日本语境中建构了第一部展示纯视听情境的作品（然而，他迟至1936年才拍摄有声片）。欧洲同行没有仿效他，而是以自己的方式与他殊途同归。尽管如此，小津安二郎仍然是视觉符号和听觉符号的发明者。他的作品借用游荡（叙事诗）形式，如火车旅行、打的、乘公共汽车郊游、骑自行车或远足、祖父母往返于外省和东京之间、母女俩一起度过的最后假期、老人出门……而影片的对象是日本家庭的平凡日常生活。摄影机的运动越来越少：移动镜头是缓慢和低角度的“运动单元”，低位摄影机多是固定的，取正面或侧面角度，淡出淡入镜头被简单的切所取代。这种对“原始电影”的回归，恰好形成一种极其含蓄的现代风格：剪辑－切的做法支配着现代电影，它是影像间的过渡，或者纯视觉停顿，直接产生或消除所有综合效果。声

音也受到牵连，因为剪辑－切可以在借自美国电影的“一个镜头，一段对白”的手法中达到极致。但在这种情况下，如在刘别谦的作品里，动作－影像总是充当迹象的功能。而小津安二郎改变了这一手法的含义，现在特指情节的缺场：动作－影像消失了，代之以角色是谁的纯视觉影像和角色所说的纯听觉影像，极其普通的对白构成剧本的主要内容（所以选择演员最重要的是依据他们的身体外形与内在气质和一个听起来没有明确主题的随意对话）。①

显然，这种方法从一开始就看中沉寂时间，并使之扩散在故事展开的过程中。诚然，随着故事的发展，人们也许认为沉寂时间不只有自身的价值，还可以获取更加重要的效果：镜头或对白可以在较长的静寂和空白中延伸。但在小津安二郎的作品里，没有非凡与平庸之分，没有界限－情境与普通－情境之分，它们相互作用或相互渗透。我们无法理解保罗·施拉德把“日常”和“关键时刻”作为两个阶段对立起来，这种“不调和性”给平凡的日常生活

① 唐纳德·里奇，《小津安二郎》，白色文字出版社：“在赶写这个剧本时，这是他最重要的作品之一，他很少想这是什么故事。他只是想什么人出现在影片中……每个人物都有自己的名字，还有一大堆相关的家庭成员如父亲、女儿、姨的资料。但都没有辨识的特征。这个人物就这样长大，或者不如说他所说出的生动的对白越来越像大人……这一切都是在情节或故事之外的东西。……虽然开始的场景充满对话，但对话似乎并没有围绕明确的主体展开。……人物就这样被被制造、被塑造出来，几乎完全来自他的对话。”（第15—26页）。关于“一个镜头，一段对白”的原则，见第143—145页。

带来断裂或无法解释的情感。[①] 严格地讲，这种区分似乎更适合新现实主义。在小津安二郎的作品里，一切都是普通和平凡的，即使是死亡和死人，也只是自然遗忘的对象。那些突然垂泪的著名场面（《一个秋日的下午》中，父亲在女儿婚礼后悄悄垂泪；《晚春》中，女儿望着熟睡的父亲苦笑，而后热泪盈眶；《最后的狂放》中，女儿对着亡父说了一些刻薄话，而后放声大哭。）并不表现与日常生活的弱缓期对立的突强期，而且，也没有任何理由制造某种作为“关键动作”的压抑情绪。

哲学家莱布尼茨（他知道不少中国哲学家）指出世界是由一些系列构成的，这些系列依照普通规律有序地组构和集合。只是这些系列与序列只通过细微部分呈现，而且处于无序混杂状态，因此，我们才像相信异常那样，相信决裂、不调和和不和谐。莫里斯·勒布朗创作了一部优美的连环画小说，表现了一种禅的智慧：主人公巴尔塔扎尔是“日常生活哲学教师”，他教诲说生活中没有超凡或神奇的事物，最奇特的奇遇都是可以解释的，一切皆来自平

① 保罗·施拉德，《电影的超验风格：小津安二郎、布莱松、德莱叶》《电影手册》第286期，1978年3月。与康德不同，美国人不区分超验与先验，这就是施拉德这篇论文的缘由，它给小津安二郎的作品增添了“先验”味道。他从布莱松和德莱叶的作品中也探测出同样的东西。他区分出小津安二郎的三个“超验式阶段”即日常性、决定性和停滞性，它们都符合先验性的表达。

凡。[1] 不过应当说，由于系列关系连贯天生脆弱，所以它们经常被打乱，呈现无序。普通来自其序列，出现在另一个普通序列的范围中，它们较之前者，呈现为一种强态，一个特殊点或复杂点。人将这种混乱置于系列的规律性、宇宙的正常连续性之中。生有其时，死有其时，作母有其时，作女有其时。但人把它们搅乱，使这些定时呈无序状和冲突状。这就是小津安二郎的思想：生活是简单的，但人却不断地“搅浑水”，使之复杂化（如《晚秋》中的三个伙伴）。如果说战后小津安二郎的作品没有表现人们预言的那种衰败，这是因为战后的情形正好证实了他的观点，只是有所更新，强化和超越了两代对立人的主题：美国的平凡碰撞日本的平凡，这两种日常性的碰撞直接表现在色彩上，红色的可口可乐或黄色的塑料突然闯入日本生活的淡雅的、清素的色彩系列之中。[2] 正如《米酒的味道》中一个角色所说：假如一切颠倒过来，米酒、三弦、艺妓的发套突然充斥美国人的日常生活……对于这一点，我们认为自然并非如施拉德认为的那样会出现在某个关键时刻，或出现在普通人的明显决裂中。白雪覆盖山峰的自然魅力只说明一个问题：一切都是平凡的和规律的，一切都是日常性的！自然只求重新连接与人类决裂的东西，再造

① 莫里斯·勒布朗，《巴尔塔扎尔的奢华生活》，口袋丛书。

② 关于小津安二郎作品的色彩，参见雷诺·贝宗勃的观点，《电影家》第41期(1978年11月，第47页)以及第52期(1979年11月，第58页)。

人类打碎的东西。所以，当一个角色突然摆脱家庭矛盾或者结束守灵，去凝视雪山时，他其实是在试图重构家中被搅乱系列的秩序，但必须以永远不变的、有规律的自然为准绳，如同一个方程式可以为我们解开表面决裂的原因，莱布尼茨形容这种表面决裂是“来来往往，起起落落”。

日常生活只能承担脆弱的感知－运动关联，并以纯视听影像，如视觉符号和听觉符号，代替动作－影像。在小津安二郎的作品中，不存在沟口健二作品中那条连接关键时刻和死与生者的宇宙自然线路，也不存在黑泽明作品中包孕深邃问题的灵感－空间或并合空间。小津安二郎的空间要么是脱节的，要么是虚无的（在这方面，小津安二郎可以被视为首倡者），被升华到随意空间状态。目光、方向，甚至物品位置的假衔接镜头是经常性的和系统性的。一个摄影机的运动情况可以提供脱节实例。在《初夏》中，女主人公踮起脚尖向前走，想给餐馆中某人一个惊喜；这时摄影机后移，取主人公的中景；接着，摄影机在一个过道中前进，但这个过道已不是餐馆的过道，而是女主人公家中的过道，她已经回到家中。至于无角色、无运动的空镜空间，它们都是没有主人的内景、空灵的外景或自然风景。这些空间在小津安二郎的作品中都具有一种它们不直接拥有的自主性，即使在新现实主义作品中，它们也只具有一种相对的（较之述说）或合成的（一旦动作消失）的表面价值。它们实现了绝对，如纯粹静观，达到身心合一、虚实合一、主客合一、物我合一的境界。它们部

分符合施拉德所说的“停滞”（stases），诺埃尔·布赫所说的“枕头－镜头”（pillow-shots），里奇的“静物”。问题是要弄清在这个范畴中是否已无差别可寻。[①]

诚然，在空镜空间或景物与纯粹意义上的静物之间，存在许多相似性，相同功能和不易觉察的过渡，但它们不是一回事，静物不能等同于景物。一个空镜空间的价值在于缺少可能的内容，而静物是由物品的在场和构成界定的，它们自身蕴涵或自成内容的载体，如《晚春》临近结尾时，那个花瓶的长镜头。此类物品不必隐在空镜中，但可以让角色在某种朦胧状态中生活和说话，如《东京女人》中那个花瓶和水果的静物或者《夫人忘记了什么?》中那个水果和高尔夫球场的静物。同在塞尚的作品中一样，无角色和点状的景物与充满的静物的创作原则不同。有时候，当它们的功能重叠或者存在微妙过渡时，人们也会难以辨识。比如，在小津安二郎的作品《浮萍物语》的开头，瓶子和灯塔的创意令人赞叹。这种差别是空与满的差别，它在中国和日本的思维中发挥着千差万别的作用，是静观的两种表现。如果说空镜空间，内景的或外景的，可以构建纯视觉（和听觉）情境的话，那么静物就是它们

① 我们可以参考布赫对“枕头镜头”及其功能的精彩分析：悬置人的出场，无表情过渡，或者反过来，表现中心人物，象征过渡，实现平面影像，绘画构成。（《作为遥远的观察者》，电影手册和伽利玛联合出版，第175—186页）我们只想弄清是否有可能从这些“枕头镜头”中区分不同的东西。里奇称之为“静物”的东西，也是这样。第164—170页。

的反面，它们的对应面。

《晚春》中的花瓶分隔姑娘的苦笑和泪涌。这里表现命运、变化、过程。但所变之物的形式没有变，没有动，这就是时间。个人的时间是“片刻的纯粹状态时间”，这是直接时间－影像，它给所变之物以不变的形式，而在不变形式中又产生变化。夜变成昼或昼变成夜，如同一个光线时明时暗的静物（《东京一宿》、《放任的心》）。静物就是时间，因为变化的一切寓于时间之中，但时间本身不变，它或许只能在另一种时间中，即无限的时间中发生变化。当电影影像与照片形成最直接的对照时，它们之间的差别也就最明显。小津安二郎的静物具有一种绵延性，花瓶画面持续了十秒钟：花瓶的这种绵延，严格地讲，表现了经历一系列变化状态后的留存之物。一辆自行车也可以有时间延续，它表现运动之物的不变形式，只要它是不动的、静止的、倚墙而立的（《浮萍物语》）。自行车、花瓶、静物是时间的纯粹的和直接的影像。每个影像都是时间，都是在时间所变之物的这样或那样的条件下的时间。时间，即满，就是说充满变化的不可变形式。时间，是“事件最准确的视觉储存”。[①] 安东尼奥尼曾形容时间为“事件的视野”，但又指出这个词对西方人有双重含义：人的日常视野和不可企及的总在延伸的宇宙视野。这就是西方

① 多根（Dōgen），*Shōbōgenzo*，差异出版社。

电影中欧式人文主义与美式科幻片分歧所在。[1] 他认为日本人不同，他们对科幻片毫无兴趣。连接宇宙与日常、延续与变化的，是同一视野、同一时间，如同变化物的不变形式。因此，施拉德认为大自然或停滞可以被界定为连接日常与“统一、永恒事物”的形式。这里不涉及先验性。在平凡的日常生活中，动作－影像甚至运动－影像会让位于纯视觉情境，但它们发现了一种新型关系，它们不再是感知－运动的，它们将不受约束的意义纳入时间与思维的直接关系之中。这就是视觉符号十分独特的延伸：使时间和思维成为感觉的，让它们有形有声。

3

一个纯视听情境不会在动作中延伸，更不由动作推演出来。它需要捕捉，让人捕捉某些不可容忍、不可承受的东西。它不是人们在动作－影像的感知－运动关系中随处可见的气急败坏的、粗暴和膨胀的暴力，它也不是恐怖场面，尽管有时出现尸体和鲜血。它是一种非常震撼的或者非常不公平的东西，当然有时也是非常美的东西，因而它

[1] 参见安东尼奥尼，《事件的视野》（《电影手册》第290期，1978年7月，第11页），他坚持欧洲二元论。在后来的一次访谈中，他又重提这个问题，指出日本人看待这个问题时不同于欧洲人。（《电影手册》第342期，1982年12月）

会超越我们的感知－运动能力。《斯特隆博利火山》对我们来说是一种美，这种美过于强烈，以至成为一种极度的痛苦。这种情境可以是界限－情境，如火山爆发；但也可以是普通的情境，如一座普通工厂，一片广袤土地。在戈达尔的《卡宾枪手》中，女战士背诵革命言论，都是些口头禅。但她是那么的美丽，令刽子手难以下手，不得不用手绢蒙住她的面容。这块手绢随着呼吸和低声呼唤（“兄弟，兄弟，兄弟……”）面时起时伏，变得让我们观众也不堪承受。总之，有某种东西在画面中变得非常有震撼力。浪漫主义早就提出了这个目标：捕捉难以忍受或难以承受的东西，悲惨帝国，并由此成为幻象者，把纯视角变为一种认识与行动的方式。①

然而，在我们声称目睹的东西中，幻觉和梦想不是与客观体验一样多吗？再说，我们难道不是对难以忍受的东西有着主观上的同情，对那些我们目睹的东西有着感情同化吗？这就是说，不可忍受的东西本身与作为第三只眼的启示或感悟是分不开的。费里尼对颓废不乏同情，但只是在运动、面孔和动作中发现某个地下世界或者外星世界的条件下，将它延伸，将其意义扩至“不可承受”的地步。这时，“移动镜头变成拼贴手段，成为运动的非真实性证明”，而电影不再是辨认，而是认知的活动，即“视觉印

① 保罗·罗森伯格从中看到英国浪漫主义的本质，见《英国浪漫主义》一书，拉鲁斯出版社。

象的科学，强迫我们遗忘自己的逻辑和视网膜习惯”。[①] 小津安二郎本人并不是传统或反动价值的卫道士，他是日常生活最伟大的批评家。他甚至能在日常生活中增强对同情或怜悯的观察力的条件下，从无意义中发现不可忍受性。其关键在于角色或观众，两者同时成为幻象者。纯视听情境可以唤起某种预见功能，它既是幻觉的，又是证明的；既是批判的，又是同情的。而那些感知－运动情境，无论它们怎么强烈，只涉及一种实用的视觉功能，当这种功能被纳入动作和反应系统中时，几乎可以“忍受”或“承受”任何事情。

在日本同在欧洲一样，马克思主义者的批评指责这些电影以及角色过于被动和消极，有时俗气不堪，有时神经质或脱离社会，用一种“模糊”视角替代改变行为。[②] 确实，电影中的那些叙事诗的角色与他们的经历关系不大：要么是罗西里尼式的，让陌生人发现小岛，让富家女发现工厂；要么是戈达尔式的，像疯狂的彼埃罗的那一代人。然而，恰恰是这些运动的连接缺乏，这些关系的疏松，能够表现重要的分解力。罗西里尼作品中的角色特别感人，而戈达尔和里

① J.M.G. 勒克莱齐奥，“外星人”，见《弓》第 45 期特辑《费里尼》，第 28 页。

② 关于马克思主义者对新现实主义的演变及其人物的批评，参见《新现实主义》，电影研究丛书，第 102 页。关于日本马克思主义者对小津安二郎的批评，参见诺埃尔·布赫的书，第 283 页。应该指出，在法国，新浪潮的梦幻者形式得到萨杜尔的完全理解。

维特作品中的角色极为普通。在欧洲同在日本一样，这些角色处在变化中，他们自己就是变化的主体。戈达尔在谈及《我所知关于她的二三事》时曾说过：描述，就是观察各种变化。[①] 战后欧洲的变化，美国化的日本的变化，68 年以后法国的变化：电影不是脱离了政治，只是以另一种方式完全变成了政治。在里维特的《北方的桥》中，两个闲逛女人中的一个就是某种意想不到的变化的化身：首先她有能力侦察麦克思一家，一些征服世界组织的成员，此后她乔装打人他们内部，最后成为其中的一员。《小兵》也有同样的含混性。这是新电影的新的角色类型。他们的经历不属于他们自己，只是部分涉及他们，他们知道从事件中发现他们所经历的那个不受限制的部分，这个具有无穷可能性的部分构成不可忍受的东西、不可承受的东西，亦即幻觉者的部分。还应该有新的演员类型，不只是那些非职业演员，新现实主义流派最初就使用这样的演员。还有那些人们可以称之为不是演员的人，或者叫“中性演员的人”。在行动方面，他们最善于观察和被观察，他们有时沉默，有时进行无尽头的交谈，而不是回答问题或倾听别人的对话（如法国的布尔·奥吉埃或让－皮埃尔·莱昂）。[②]

日常生活情境，甚至界限－情境不代表罕见或非凡的

① 参见《让－吕克·戈达尔论让－吕克·戈达尔》，第 392 页。

② 马克·舍维里分析了让－皮埃尔·奥雷的手法，认为它类似布朗肖术语中的“中项”概念。见《电影手册》第 351 期，1983 年 9 月，第 31—33 页。

东西。它不过是穷渔民的火山岩小岛，不过是一座工厂、一所学校……在我们的日常生活中或度假期间，我们常遇到这一切，甚至死亡和飞来横祸。我们看到，或多少感受到了某种贫困和压迫的强大结构。当然，我们不乏感知－运动模式来识别此类事情，忍受或接受它们，并最终根据我们自身的地位、能力、趣味采取行动。当它们非常令人厌恶时，我们有摆脱的模式，当它们非常可怕时，我们会考虑放弃，当它们太完美时，我们会被同化。对于这一点，我们应该指出隐喻是感知－运动的逃避。当我们不知所措时，它们会告诉我们说什么，它们是情感本性的特殊模式。不过，它是一个底片，底片是事物的感知－运动画面。柏格森认为，我们不能感知整个事物或者全部画面，我们的感知总是不全面的，我们只能根据我们的经济利益、意识形态信仰和心理需求感知与我们有关的或者引起我们兴趣的部分。因此。我们通常只能感知底片。然而，一旦我们的感知－运动模式发生故障或遭到破坏，就会出现另一个影像类型：纯视听影像，这是完整的和没有隐喻的影像。它如实呈现事物的本来面目，极可怕或极美好的一面，本质的或无法辨识的特征，因为它无须被“证明”是善是恶……工厂的那个家伙站起来，人们不再认为这是“大家应该干活……”的意思，可以是我想我看到了囚犯的意思：工厂是一座监狱，学校是一座监狱，这是真实的而不是隐喻的。人们没有用监狱的画面去连接学校的画面，只是指出这两种鲜明画面间的某种相似性、某种模糊关系。相反地，我们应该挖掘容易在模糊画

面中漏掉的不同的成分和关系：指出学校在何处和如何成为一座监狱，居民区、卖淫、银行家、杀手、摄影师、骗子都需要真实地不带隐喻地表现。[①] 这是戈达尔《怎么样》一片的做法：不满足于寻找两张照片是“好”还是“不好”，而是表现一张“怎么样”，两张“怎么样”。这就是我们前面的研究提出的问题：从底片中获取真正影像。

一方面，影像会不断进入底片状态，因为它被纳入感知－运动的连贯之中，因为它本身建构或推导这些连贯，因为我们永远无法感知影像的所有涵义，因为它就是这样设计的（不让我们感知一切，不让我们从底片中看到影像……）。这是影像文明吗？事实上，这是底片文明，在这里，所有权力都想阻止我们看到影像，不一定阻止我们看到同一种东西，而是阻止我们看到影像中的某些东西。另一方面，影像又不断试图突破底片，走出底片。没人知道一个真正影像会走多远：重要的是变成幻觉者或通灵者。仅仅是意识觉醒或内心变化是不够的（尽管存在这种情况，如在《欧洲51年》中，女主人公的内心变化，然而如果没有其他内容，一切还会很快陷入底片状态，人们只不过增添了其他底片而已）。有时应该重构失去的部分，

① 隐喻的批评既出现在属于新浪潮的戈达尔那里，也出现在属于新小说的罗伯－格里耶那里（《为了一种新小说》）。的确，戈达尔近来常使用隐喻形式，如《激情》：“骑士是老板的隐喻……”（《世界报》，1982年5月27日）。但是，这种形式涉及影像的发生和年代分析，多于涉及影像的综合或比较。

重新发现人们在画面中没有看到的一切东西，所有一切被人删掉的“有意义”的东西。但有时应该反过来制造一些漏洞，引进一些空镜和空白，使画面稀缺。大量删减画面的含义，这些都是人们为了让我们相信看到了一切而增加的意义。应该先区分或作取舍，才能获得全部。

困难的是弄清一个视听影像本身在什么地方不是一张底片，而是一张照片。我们不仅要想到这些影像提供底片的方式，它们被一些作者当做表述而再次使用，还要想到这些创造者本人是否了解这种新影像必须在自己的地盘与底片竞争，它应该超过明信片，添以内容，加以模仿，才能脱颖而出（如罗伯－格里耶、达尼埃尔·施密特）。这些创造者发明了引人入胜的构图、空镜或脱节的空间，甚至静物。从某种程度上讲，他们抑制了运动，重新发现了固定镜头的力量，但这是不是意味着要复活它们欲与之较量的底片呢？要战胜底片，只效仿它，制造一些漏洞，留有一些余地是不够的，只打乱感知－运动关系也是不够的。应当赋予视听影像以无限的力量，这种力量不简单地是思想意识的力量，也不只是社会意识的力量，而是必不可少的透彻的直觉力量。①

纯视听影像、固定镜头和剪辑－切界定并包含着运动

① D.H. 劳伦斯针对塞尚撰写了一篇长文，他赞成影像，反对底片。他指出模仿为什么不是办法，为什么不是具有空隙和脱节的纯视觉影像。他认为塞尚是在静物画中战胜了底片，而不是在肖像画和风景画中（《性爱与狗》，波尔古瓦出版社，第253—264页）。我们看到了这些观点也适用于小津安二郎。

的超越。但它们不能准确地抑制角色或摄影机的运动。它们只能让运动不必在一个感知－运动影像中被感知，而是在另一个影像类型中被捕捉与被思考。运动－影像没有消失，而是作为某种影像的第一维度存在着，但这种影像会不断增加维度。我们不是指空间维度，因为影像可以是扁平的，没有深度的，因而可以获得超越空间的维度和力量。人们可以扼要指出三种不断增长的力量。首先，当运动－影像及其感知－运动符号只与一种时间间接影像（隶属于剪辑）发生关系时，纯视听影像，即视觉符号和听觉符号，便直接与一种隶属于运动的时间－影像发生关系。这种颠倒现象不再把时间变成运动的尺度，而是把运动变为时间的视角，建构了一种时间电影，具有全新概念和崭新的剪辑形式（威尔斯、雷乃）。其次，当眼睛具有某种预见功能的同时，影像的各种元素，不仅视觉的，还有听觉的，便进入一些内在关系之中，使整个影像不仅可看，而且可“读”，可读性与可视性兼备。在预言者眼中，如同在神的眼睛中一样，这是感觉世界的“字面意义”，把世界变成了一本书。在这里，画面或描述对一个独立的假设物品的参照并没有消失，只是隶属于那些可以替代物品，杜绝它的出现，永远移动它的元素和内在关系。戈达尔“这不是血，这是红色”的表述不再仅仅是绘画的，而且具备了电影特有的含义。电影要建立一种影像解析学，包含分镜新观念，一整套以各种方式进行的“教育学”，如小津安二郎的作品、罗西里尼的晚期作品、戈达尔的中期作品、斯特劳布夫妇的作品。最后，摄影

机的固定位不代表运动的单一交替。摄影机，即使是运动的，也不再满足一会儿跟踪角色的运动，一会儿完成惟一的只以这些角色为对象的运动。在任何情况下，它不让某一空间的描述隶属于思维功能。这不是主观与客观、真实与想像的简单区分。相反地，这是它们的不可辨识性，赋予电影一个丰富的功能整体，并引导出取景和再取景的新观念。希区柯克的预感已经兑现：一种摄影机－意识不再由它能够跟踪或完成的运动来界定，而是由它能够进入的心理关系来界定。于是，这种意识变成了提问的、答复的、反驳的、挑衅的、观点的、假设的、试验的，根据逻辑连词开出它的单子（“或者”、“因此”、“如果”、“因为”、“其实”、“虽然”……），或者，根据真实－电影的思维功能而发生变化，正如卢什所说的，真实－电影更多的代表电影的真实。

以上是界定超越运动的三种颠倒现象。影像应脱离感知－运动关联，不再是动作－影像，而应成为纯视觉、听觉（和触觉）的影像，但只有这种影像还不够，它还必须与其他力量发生关系，以脱离底片的范围。它应寻求强大或直接的显示，即时间－影像的显示，可读影像和思维影像的显示。因此，视觉符号和听觉符号涉及一些“时间符号”、“阅读符号”[①] 和“精神符号”。

① “阅读符号”源自希腊语的 *lekton* 或拉丁语的 *dictum* 确定命题的表述，和它与对象的关系无关。同理，当影像被从内部捕捉到时，它也与其外部的假想对象无关。

安东尼奥尼在研究《呐喊》的现实主义演变时说，他力求摆脱自行车——当然是德·西卡的自行车。这种没有自行车的新现实主义用施于人物内心，并于内在（时间）中削弱人物的特别浓厚的时间描写，取代对运动的最后追求（叙事诗）。[①] 安东尼奥尼的艺术如同时间结果、连续和效果的交叉，来自于画外的运动。早在《爱情纪事》中，调查结果本身引出了初恋的经过，制造未来和过去两次谋杀愿望共鸣的效果。这是一个时间符号的世界，足以质疑一种明显的错误现象：电影影像必须是现在的。安东尼奥尼认为，如果我们的情欲出了问题，那是因为情欲本身是病态的。它的病态不简单地因为它的内容陈旧或过时，还因为它被纳入一个时间的纯形式之中，这种时间已经结束的过去和没有尽头的未来被拆解得支离破碎。安东尼奥尼认为，只存在着时间上的疾病本身，时间就是疾病。因此，时间符号与阅读符号密不可分，它们迫使我们读解影像中的无数症状，就是说，把视听影像当做可读的东西来处理。不仅视觉和听觉，还有现在与过去，此处和彼处，它们都是构成可以被破译的，但只能在类似阅读过程中被理解的元素和内在关系：从《爱情纪事》起，不确定空间只是在以后布赫称

① 参见勒波农书中引用的安东尼奥尼的原文，第 103 页："今天，我们解决了自行车的问题（我是在打比方，请你们尽量理解我的言外之意），重要的是要看这个被人偷了自行车的人头脑和内心中存在的东西。他是如何转变的，如他的战时和战后的经历，以及在我们国家发生的事情。"（有关"病态性爱"的文字，参见第 104—106 页）。

为“断续理解连接镜头”的东西中获得自己的范围，这种断续理解较之感知更接近阅读[1]。后来，色彩大师安东尼奥尼又把色彩的变化当作各种症状，把单一色调视为时间符号，倚仗一整套自由变化赢得了世界。但是，当《爱情纪事》放弃跟踪角色的运动或实现自身运动时，便表现出一种“摄影机的自主性”，它可以不断地完成重新取景。作为思维功能，这些精神符号表达连续、结果甚至意图的逻辑关系。

① 诺埃尔·布赫是第一批指出电影影像应该是可读的，而不只是可看和可听的批评家，而且他还以小津安二郎的作品为例（《作为远方的观察者》，第175页）。但早在《电影的实践》中，他就指出影片《爱情纪事》如何在述说和动作之间建立起一种新型关联并将一种“自主性”归还给摄影机，形同阅读（第112—118页；关于“断续理解连续镜头”，见第47页）。

第二章
影像与符号的概述

1

这里有必要对电影影像与符号作一番概述。这项工作不仅是运动－影像到另一影像类型的过渡间隙，更是面对电影－语言关系这个最困难问题的时刻。事实上，这些电影语言关系可能在调节着某种电影符号学（Semiologie）的可能性。克里斯蒂安·麦茨在这个问题上倍加谨慎。他不问：电影在哪些方面是语言（Langue）（众所周知的人类普遍使用的语言）？而是问："电影在什么条件下应被看作是一种言语行为（Langage）？"他的答案有两层含义，因为它首先涉及一个事实，然后涉及一个近似法。历史事实是，电影已被构成如今的模样，成为叙事的，讲述一个故事并排斥其他可能的方向。近似法是：自此，影像的连

续甚至每个影像、单一镜头都被类比成命题，或更确切地讲，口头陈述、镜头被视为一个最小的叙事陈述。麦茨本人坚决赞同这种类比的假设特征。但他的加倍谨慎似乎只是为了成全最终的轻率。他提出了一个十分严格的法律问题（*quid juris?*），但他却用一个事实和一种近似法来解答。由于他以陈述替代影像，他可以并且必须使用一些不专门属于语言，但又决定某种言语行为陈述的规定性，哪怕这种言语行为不是词语的并且独立于语言而发挥作用。因此，语言学只是符号学的一部分的原则在界定没有语言（信号）的言语行为时兑现了，它不仅包括电影，还有肢体语言、服饰语言甚或音乐语言……所以没有任何理由再在电影中寻找那些只属于语言的特征，如双向连接。相反地，人们可以在电影中发现那些必须适用于陈述的言语行为的特征，如它们在语言内和语言外的使用规律，如组合关系（相对在场单位的连接）和聚合关系（在场单位与可比较的缺场单位的分离）。电影符号学是研究语言模式，特别是意群学影像的学科，是其主要“代码”的构成之一。这样，我们走进了一个怪圈，因为这种组合关系意味着影像事实上被类比为陈述，又因为这种组合关系使影像直接成为陈述的可类比物。这是一个典型的康德式恶性循环：使用组合关系是因为影像是陈述，而影像之所以是陈述又因为它从属于这种组合关系。我们用陈述和“宏大的组合关系”的组合替代了影像和符号，以至于符号本身的概念要从这门符号学中消失。符号的消失无疑有利于能指。影片如同一个本文，只是略

有差异，这种差异与朱莉亚·克里斯特娃学说中表面陈述的“现象本文”与结构的、建构的或生成的组合关系和聚合关系的“基因本文”的差异有可比性。①

关于叙事的第一个困难：叙事不是普通电影影像的表面主题，即使历史上的影像也是如此。当然，在此无须讨论麦茨对美国模式的历史事实分析的那些章节，美国模式已经构成了叙事电影，② 并且他承认这种叙事本身间接包含了剪辑：因为许多语言代码与叙事代码或组合关系相互影响（不仅是剪辑，还有停顿、视听关系、摄影机运动等等）。同样，克里斯蒂安·麦茨也不认为让人们意识到现代电影叙事中无拘束的混乱是不可克服的困难，要解决它，只需指出组合关系的结构变化。③ 因此，困难在别的地方：麦茨认为叙事涉及一种或多种代码，如同涉及许多潜

① 关于这两点，可以参考克里斯蒂安·麦茨的《论电影的意义》，克林克西艾克出版社（特别是第一卷中“语言或言语行为？”和“外延问题”，后者分析了八种组合关系）。雷蒙·贝洛的著作《电影的分析》（阿尔巴特罗出版社）也非常重要。安德雷·帕朗特在一篇未发表的研究中批评了这种符号学，他坚持叙事性的假设：电影的叙事性和非叙事性。

② 麦茨，《论电影的意义》，第一卷，第96—99页和第51页。麦茨重提埃德加·穆兰的观点，后者认为“电影家”在投身于叙事的道路上变成了“电影”。参见穆兰，《电影或想像的人》，午夜出版社，第三章。

③ 麦茨首先强调电影叙事代码中聚合关系的不足和组合关系的至上地位（《论文集》第一卷，第73页，第102页）。但他的弟子们则主张，如果聚合关系具有某种纯电影的重要意义（或者其他结构因素），就会产生新的叙事方式，“叙事失常”。麦茨在《想像的能指》（10－18出版社）中，再一次提到这个问题，正如我们所见，在符号学的公设中，什么也没有变。

在的语言规定性一样，叙事由此产生并作为表面主题进入影像。相反，我们认为叙事只是表面影像本身及其直接配合的结果，而绝不是一个主题。所谓经典叙事直接来自运动－影像（剪辑）的有机构成，或者来自根据感知 运动模式规律划分的感觉－影像、情感－影像、动作－影像。我们会看到，叙事的现代形式来自时间－影像的构成和类型，即“可读性”。叙事从来不是影像的表面主题，或者提供影像基础的某种结构的效果；它是表面影像，感性影像本身的结果，正如它们首先界定自己一样。

困难的症结是把电影影像比作陈述。这种叙事陈述因此必须发挥相似性或类比性的作用。因此，它使用符号，使用一些“类比符号”。所以，符号学需要经过双重转换：一方面，把影像归结为一个从属陈述的类比符号；另一方面，给这些符号编配代码以便发现这些陈述的潜在语言（非类比）的结构。一切界于类比陈述和陈述的“数字”或数字化的结构之间。[①]

---

① 关于这一点，应该首先指出，相似或类比的判断已经服从于某些代码。然而，这些代码并不纯粹是电影的，一般情况下，它们是社会－文化的。其次应该指出每个范畴中的类比陈述本身都指涉 些特殊的代码，它们不再规定相似性，而是规定内在结构：“视觉信息不只是从外部通过语言部分被部分地传递……还可以从内部，从可视性上传递。它是心智的，只是因为这些结构有些部分是不可视的……在圣像画中，不全是圣像的内容……” 旦人们用类比表示相似性，人们必然会“超越类比”。”参见克里斯蒂安·麦茨，《论文集》，第二卷，第 157—159 页，以及翁贝尔托·埃柯，“可视的信息符号学”，《交流》第 15 期，1970 年。

然而，准确地讲，一旦人们用陈述替代影像，人们就赋予影像一种虚假表象，抽掉了它最真实的表面特征：运动。[①] 因为运动－影像，从相似性的意义上讲，不是类比的：它与它所表现的客体并不相似。柏格森在《材料与记忆》第一章中指出：如果将运动从运动体剥离出去，影像与客体便无任何差别可言，因为差别只反映在客体的静止上。运动－影像，是客体，是在作为连续功能的运动中捕捉到的事物本身。运动－影像是客体本身的灵活组合。在这里，存在“类比性”，但不是相似性意义上的类比性，而是确定灵活组合意义上的类比性，如所谓的模拟机器。反对者认为，这种灵活组合一方面涉及相似性，但只是为了评估连续的程度；另一方面，它还涉及某个能够“数字化”类比的代码。然而，在这里只有当人们凝固运动时，这一切才是真实的。相近与数字，相似性与代码，它们至少都是模子（*moules*），前者因其感性形式，后者因其心智结构：这也是它们之间能够顺畅沟通的缘由。[②] 但这种灵活组合（*modulation*）完全是另一回事。它赋予模子以多种形式，它是模子在每一个操作瞬间的转变。如果说它

① 奇怪的是，为了区分电影影像和照片，麦茨没有提到运动，只提到叙事性（《论文集》，第一卷，第53页：“从一个影像到两个影像，就是从影像到语言”）。与“电影爱好者的立场”相反，符号学家们明确反对这种将运动悬置的作法。

② 关于这种“类比－数字”的循环性，参见罗兰·巴尔特《符号学的成分》，中介出版社，第124—126页。

涉及一种或多种代码，这是因为它通过代码的插入来增加它的力量（如电子影像）。相似性和编配代码本身是拙劣的手法。代码不能发挥很大作用，即使像符号学要求的那样增加它们的数量。倒是这种灵活组合在支配着这两个模子，把它们变成辅助手段，不顾一切地从中汲取新的力量，这种灵活组合是真实的操作，它构建并且不断重构影像与客体的一致性[①]。

帕索里尼这一极其复杂的理论在这一点上可能遭到误解。翁贝尔托·埃柯指责他“在符号学方面的幼稚”。这使帕索里尼愤然不平。这就是诡计的命运：在大智若愚者面前装天真。帕索里尼似乎希望比符号学家们走得更远，他希望电影是一种语言，希望它具有双向连接（镜头相当于词素［monème］，客体也可以出现在画框中，“电影素”［cinèmes］相当于音素［phonèmes］）。他似乎是要回到普遍使用的语言的主题上来。不过，他补充说：这是真实的（……）语言。“一种真实的描述科学”，是符号学尚不为人所知的一种特性，可以超越“现存言语行为”，无论是词语的或非词语的。他是否想说运动－影像（镜头）包含运动所表现的变化或生成的第一种联接，还包含有关客体

① 我们看到布莱松作品中的“模式”（塑造）概念是在演员问题的基础上提出的，但它大大超出了这个问题的范围，十分接近灵活组合。同样，爱森斯坦的“典型”或“标志”概念也是如此。如果人们不拿它们与模子的操作进行对比，人们是不会理解这些概念的。

的第二种连接，运动在这些客体之间得到确立，并同时成为影像（电影素）的组成部分？若此，要反对帕索里尼的观点将是徒劳的，因为客体只是一个参照，而影像是所指的一部分：真实的客体已经变为影像的单位，与此同时，运动－影像也变成一个通过它的客体“说话”的真实。[①] 从这个意义上讲，电影从未停止过以各种方式获得某种客体的言语行为，如在卡赞的作品中，客体是行为功能；在雷乃的作品里，它是心智功能；在小津安二郎的作品里，是形式功能或静物；在杜甫仁科和以后的帕拉让诺夫的作品里，它是物质功能，一种由精神托起的沉重材料（《萨雅特－诺瓦》无疑是客体物质言语行为的杰作）。

事实上，这种真实的语言绝非是一种言语行为。它是

① 这是帕索里尼著作《遗传经验》（帕约出版社）的第二部分。帕索里尼指出这些真实的客体可以被视为影像的构成元素，还指出影像在什么条件下可以被视为真实的构成元素。他拒绝说电影提供的“真实印象”：因为这是非常短暂的真实性（第170页），“电影通过真实来表现真实”，“我总是呆在真实的范围中”，但没有根据象征或语言的系统中止它（第199页）。帕索里尼的批评者们没有明白这些先存条件的研究：它们是权力的条件，这些条件构成“电影”，虽然电影实际上在这样或那样的影片之外无法存在。因此，客体事实上可以只是一个影像中的参照，而影像也只是一个指涉某些代码的类比影像。但是，没有什么东西可以阻止影片不去超越权力，不去超越作为“Ur－编码”的电影，这种代码独立于任何语言系统，把真实客体变成影像的音素，把影像变成真实的意义词素。一旦人们忽视了这种权力条件的研究，帕索里尼的全部观点就失去了意义。或许可以做这样一种哲学比较：帕索里尼就像是后康德主义者（权力条件是真实性的自身条件），而麦茨及其弟子们是康德主义者（反对事实的权力）。

运动－影像的系统，我们在本书的第一章里已经看到，它被界定在一个垂直轴心和一个横向轴心上，但这两个轴心与聚合关系和组合关系毫无牵连，它们构成两个“过程”。一方面，运动－影像表现一个变化的整体，并形成于各客体之间：这是区分作用（*différenciation*）的过程。因此，运动－影像（镜头）有两面，一是它表现的整体，一是它贯穿的客体。整体根据客体不断地分解，又把它们重新聚合成一个整体，这个“整体”由此变成彼。另一方面，运动－影像包含间隙：如果将运动－影像同间隙联系起来，就会出现不同种类的影像以及构成它们的符号，每个符号承载一个影像，一类符号承载一类影像（如，感觉－影像是间隙的一端，动作－影像是它的另一端，而情感－影像则居间隙之中）。这是规定作用（*spécification*）的过程。运动－影像的这些组成部分，从规定作用和区分作用这两个观点上看，构成一种体貌特征质料（*matière signalétique*），而这种体貌特征质料又包含各种形式的灵活组合的特征：感觉的（视听的）、运动觉的、加强语意的、情感的、节奏的、调性的，甚至词语的（口头和笔头）。爱森斯坦首先用它们比较表意文字，而后进一步比较作为原语言或原始语言的内心独白。但是，这种体貌描述质料，即使具有其词语成分，仍然不是语言，也不是言语行为。它是一个可塑主体，一种无意义和无句法的质料，一种非语言形成的质料，尽管它不是无定形的，是符

号学、美学、实用主义上的形成。[①] 这是一个它所支配东西的前件。它不是一种陈述行为，也不是陈述，它是可陈述物。我们想说：当言语行为拥有这种质料时（它必须这样做），这种质料就会制造一些陈述以支配或者甚至替代影像和符号，而且这些陈述也会呈现语言的直接特征，如组合关系和聚合关系，与它们原初的样子大相径庭。所以我们不应该把 Sémiologie，而是应该把“Sémiotique”界定为独立于一般语言的影像和符号系统。当我们强调语言学仅仅是 Sémiotique 的一部分时，我们不再像对 Sémiologie

① 爱森斯坦很快放弃了他的表意文字的理论，改为内心独白的观点。他认为电影提供的外延比文学要广阔得多。（“电影的形式，新问题”，《电影：它的形式，它的意义》，第148—159页，波尔古瓦出版社）他首先用内心独白比较了某种原始语言或某种原语言，如同马尔学派的语言学家所做的那样。（参见1927年埃申博姆关于电影的文字，《电影手册》，第220—221期，1970年7月）但是，内心独白更接近于富有多种表现特征的视觉和听觉方式，如《总路线》中那个脱脂机成功的宏人的场景，就是最典型的例子。帕索里尼也从原始语言的想法转变为构成内心独白质料的想法：“电影建基在与书写－口头语言系统不同的符号系统之上，就是说电影是另一种语言，但这种不同不能理解为班图语不同于意大利语的原因……”这种看法不是任意的（第161—162页）。语言学家叶尔姆斯列夫称这种非语言构成上的元素为“质料”，尽管它在其他视角上的构成是完美的。他认为它是“非符号构成上的”，是因为他把符号功能等同于语言功能。因此，麦茨力图在他对叶尔姆斯列夫的阐释中摈弃这种质料。（《语言与电影》，阿尔巴特罗出版社，第十章）但是，这种作为体貌特征的特殊性仍然预设在语言中。与大多数语言学家和受语言学影响的电影批评家不同，雅各布逊极为重视爱森斯坦的内心独白的观点（见“电影访谈录”，《电影、理论、阅读》，克林克西艾克出版社）。

那样，说存在着没有语言的言语行为，而是说语言只存在于它对它所转换的非语言质料做出的反应之中。这就是为什么陈述和叙事不是表面影像的一个主题，而是来自这种反应的结果的原因。叙事存在于影像本身之中，但它不是给定的。至于有关弄清是否存在纯电影意义上的、电影学内部的、无声片字幕表现的、有声片口头表述的陈述问题，则完全是另外一个问题，它涉及这些陈述的特殊性，涉及它们所属的影像和符号系统的条件，总之，涉及相反的反应。

2

当皮尔斯创立 Sémiotique 时，他的功力表现在他在影像及其配合的基础上设计符号，而不是依据现成的语言规定性。这导致他获得影像和符号的最特殊的分类。我们在此只能略作概述。皮尔斯以影像、现象或事实为起点。他认为影像只可分为三种：其一（只涉及其自身的东西，如质量或能力，纯可能性，如“你没有穿你那件红裙子”或“你穿一身红”，在这样的命题中，红色的含义是相同的）；其二（只通过他物涉及自身的东西，如存在、反应－行为、反抗－力量）；其三（只能通过在其他事物之间建立关系涉及自身的东西，如关系、法律、必要性）。人们会注意到这三种影像不仅是序数的，以一、二、三排列的，也是基数的，如：在第二种影像中有两种成分，依此类

推，第二种包含第一种，第三种影像包含三种影像。如果说第三种是划分的终结，这是因为人们无法用二元组成它，而必须用三元的配合或用其他方式才能提供任何多样性。这就是说出现在皮尔斯作品中的符号是三种影像的配合，而不是以随便什么方式出现的符号：符号是一种影像，但它作用于另一个影像（它的客体），同时又关系到构成其“诠释”成分的第三种影像，后者还会成为一个符号，依此类推，直至无穷。从此，皮尔斯通过这三种影像方式和这三种符号表象的配合提出了符号的九个元素和十种相应符号（因为不是所有元素的配合在逻辑上都是成立的）。[①]如果人们问较之影像，符号的功能是什么，答案是它似乎是一种认知功能，这不是说符号有助于人们认识它的客体，它反过来又在另一个符号中预含对这个客体的认识，而是说符号作为“诠释成分”带来了新的认识，如同两个无尽的过程。或者换一种说法，人们认为符号的功能是“使这些关系行之有效”：这不是说这些关系和规律缺乏影像的现时性，而是说它们更缺乏“即时”调动影像的

① 皮尔斯，《符号文论》，吉拉尔·德勒达尔的注释，瑟耶出版社。我们复制了第240页德勒达尔的图释：

	第一	第二	第三
表现物	品质符号（1. 1）	综合符号（1. 2）	合法符号（1. 3）
客体	圣像（2. 1）	痕迹（2. 2）	象征（2. 3）
诠释	述位（3. 1）	言说符号（3. 2）	论据（3. 3）

效率，只有认识能给予它们这种效率。[①] 如果这样，皮尔斯有可能既是语言学家，又是符号学家。因为，假如符号的成分还不包含任何语言特权，那么它们也只不过是符号，而语言符号可能是惟一能够构成纯认识的符号，就是说，惟一可以吸收和吸取的作为意识和幻觉的影像的全部内容。它们不会让陈述不受限制的存在，因此，它们再一次让符号学从属于语言。所以，皮尔斯没有太固执自己最初的立场，他放弃了把符号学建构成为“真实的描述科学”（逻辑学）的看法。

这是因为这三种影像类型在他的现象学中是一种事实存在，而不是推理的产物。在前面的研究中，我们已经看到第一种、第二种和第三种影像对应情感－影像、动作－影像和关系－影像。一旦人们把影像归结于运动间隙，所有这三类影像就会被作为质料从运动－影像中推演出来。不过，这种演绎只有在人们首先使用感觉－影像时，才是可能的。诚然，严格地讲，感觉可以等同于任何影像，因为影像在其各个方面和部位都相互作用或反作用。但是，一旦人们把它们归结于运动间隙，这种运动间隙可以在一个影像中区分一个接收运动和一个施放运动，它们就只能跟着这个影像变化，亦即在它的某一方面“感觉”接收运动，在它的另一面上或其他部位“制造”施放运动。于是，形成一个特殊的感觉－影像，它不再简单地表现运

① 皮尔斯，《符号文论》，第30页。

动，而是表现运动及其间隙的关系。如果该运动－影像已经是感觉，那么感觉－影像就是感觉的感觉，这样，由于这种感觉等同于运动或间隙，它就具有了两个端极（所有彼此相互影响的影像的变化或者所有关乎其中一种影像的影像的变化）。这种感觉在运动－影像中，不可能构成第一种影像类型，也不会在其他类型影像中延伸，如果存在动作感觉、情感感觉和关系感觉的话。因此，感觉－影像在以运动－影像操作为依据的演绎中是零度，比如，在皮尔斯的第一类影像之前就存在“零度影像”。至于“在运动－影像中，是否存在与感觉－影像不同的影像类型?”这个问题，可以通过间隙的不同方面解决，比如感觉－影像可以在一面接收运动，而情感－影像则是占据间隙（第一种影像），动作－影像在另一面施放运动（第二种影像），关系－影像用间隙的所有面重构运动整体（第三种影像，作为演绎的结束）。因此，运动－影像产生一个感知－运动整体，由它建立影像叙事。

在感觉－影像和其他影像之间没有中介，因为感觉自己可以延伸到其他影像之中。但在其他情况下，则需要一个中介，由它显示这种作为过渡的延伸。[①] 这就是为什么我们最终面对六种明显的感性影像类型，而不是三种的缘由：感觉－影像、情感－影像、冲动－影像（情感与动作

① 在皮尔斯那里，没有中介，只有“退化”的类型或“accrétifs”的类型。参见德勒达尔，《符号的理论与实践》，帕约出版社，第55—64页。

的中介），动作－影像，反射－影像（动作与关系的中介），关系－影像。由于这种演绎一方面构成影像种类的生成，而另一方面，作为其零度，感觉－影像为其他影像传递着适合每种情况的二级构成元素，所以对每一种影像类型而言，我们都要面对一些构成符号，至少两种符号或一种生成符号。因此，我们采用的“符号”这个术语与皮尔斯使用的符号完全不同：无论从它的二级构成上看，还是从其生成上看，它都是一种涉及某一类影像的特殊影像。显然，所有这一切包含这项研究的第一部分。读者可能会疏漏它，即使他记住已在前面确定的符号的概述。在前面，我们向皮尔斯借用了一些术语，并更改了它们的含义。比如，感觉－影像的构成符号是言说符号（*dicisigne*）和溢（*reume*）。言说符号指涉一种感知的感觉，它通常在摄影机“看见”一个正在看的人物时出现在电影中，它包含一个稳定取景，并构成感觉的固态形式。而 reume 指涉一种流状或液态的感觉，可以不断超越画框。最后印迹（*engramme*）是基因符号或者感觉的气态，如分子感觉，它包含在前两种符号中。情感－影像的构成符号是圣像（*icône*），属于品质或力量，但这种品质或力量只有在不被现实化时才能表现出来（通过面孔）。品质符号（*qualisigne*）或者力量符号（*potisigne*）构成其基因元素，因为它们可以在任意空间中，就是说在一个尚未表现为真实环境的空间里构建品质或力量。冲动－影像作为情感和动作的中介，由一些偶像（*fétiches*）构成，如善或恶的偶

像：它们是从某一衍生环境中截取的片段，但仍在遗传方面指涉在这个环境中发挥作用的原始社会的症候（*symptômes*）。动作－影像包含一个被现实化的，成熟的真实环境，如同全部情境会引发一个动作，或者反过来，一个动作揭示一部分情境一样：因此，这两个构成符号是综合符号（*synsigne*）和痕迹（*indice*）。总之，情境与动作的内在联系构成基因元素或者印记（*empreinte*）。反射－影像，可以从动作过渡到关系。当动作和情境进入某种间接关系时，就会形成反射－影像，因此，它们的符号是吸引或倒错的形象（*figures*）。而基因符号是话语的（*discursif*），就是说它是一种话语的情境或动作，除了下面这个问题：话语本身是否应用于语言？最后关系－影像将运动归结于它所表现的整体，并根据运动的分布改变这个整体：两个构成符号一是标记（*marque*），即把两个影像依据某种惯例（“自然”的关系）聚合起来的状况。一是无标记（*démarque*），即让一个影像脱离其关系或自然系列的状况；它的生成符号是象征（*symbole*），即我们决心比较两个即便是任意聚合的影像的状况（“抽象”关系）。

正如柏格森指出的，运动－影像是质料本身。它不是在语言学上形成的质料，尽管它是在符号学上形成的并构成符号学的第一个维度。实际上，从运动－影像演绎而来的六种不同类型的影像都是使这种质料变成体貌特征质料的元素。面符号本身则是构成这些影像，使之相互配合，

并不断再造影像的表现特征，这些表现特征随这种运动中的质料而来或去。

于是，提出最后一个问题：为什么皮尔斯认为第三种影像即关系－影像是一切的终结，难道除此再没有其他影像了吗？从运动－影像的角度上看，的确如此。运动－影像是由一些关系锁定的，这些关系把它归结于它所表现的整体，因此，关系的逻辑似乎通过确定整体的相应变化来控制运动－影像的转换。从这个意义上讲，我们已经看到希区柯克的影片十分明确地把关系化为客体，实现了运动－影像的循环，并把我们所谓的经典电影推向至臻境界。然而，我们也遇到这样一些符号，它们一点一点地吞噬动作－影像，对感觉和关系从头至尾施加影响，并对运动－影像的整体再次提出质疑：它们是视觉符号或听觉符号。运动的间隙不再是运动－影像在感觉－影像上表现间隙的一端，在动作－影像上表现它的另一端和在情感－影像上表现两端之间，以此构成感觉－运动整体的东西。相反地，这种感知－运动关系被中止了，而且这时的运动间隙呈现为一种不同于运动－影像的影像。符号和影像的关系因此被颠倒了，因为符号不再包含作为它以自己特殊方式表现的质料的运动－影像，而是准备表现另一种影像，符号本身会表明这种影像质料的特征，并用一个个符号构成它的形式。非语言性是纯符号学的第二个维度。于是一整套新符号出现了，它们是一种透明质料，或者是一种不受运动－影像限制的但又与它不失特定联系的时间－影像的

构成符号。我们无法再把皮尔斯的第三种影像视为影像和符号系统的终限，因为视觉符号（或听觉符号）从内部推翻了一切。

3

运动－影像有两面，一面是客体，它可以变化这个客体相对位置，另一面涉及整体，表现其绝对变化。位置属于空间范畴，而变化的整体属于时间范畴。如果人们把运动－影像比作镜头，人们可以称画框是对准客体镜头的第一面，而把剪辑称为对准整体的另一面。由此产生第一个论点：剪辑本身构成整体，因此，我们有了时间的影像。剪辑是电影的主要行为。时间必须是一种直接表现，因为它来自连接每个运动－影像的剪辑。这就是为什么这种连接不能是一种简单并列：整体不是相加而来，时间也不是现在的连续。爱森斯坦多次指出，剪辑应该采用交替、冲突、分解、共鸣等各种选择和协调活动，以便把自己真正的维度交给时间，如同把自己的实在性交给整体一样。这一原则立场意味着运动－影像本身是现在的，仅此而已。现在是电影影像惟一的直接时间，这一点似乎也不言而喻。帕索里尼也支持这种观点并提出一个非常经典的剪辑观念给予支持：严格地讲，由于剪辑选择和协调“这些有意义的瞬间”，所以它具有“使现在变成过去”，把我们的不稳定和不确定的现在转换为“一个清晰、稳定和可描述

的过去”，总之实现时间的特性。但他的补充是徒劳的：这就是对死亡的操作，这不是一成不变的死亡，而是生命中的死亡，或者一种为死亡而设的存在（“死亡完成我们生活的迅速剪辑”）。[①] 这种黑色宣言强化了蒙太奇至尊的经典和神圣观念：时间作为间接表现来自影像的合成。

但这个论点有另外一个问题，似乎有悖于第一种说法：运动－影像的合成必须依赖于每个影像的内在特征。每个运动－影像作为客体表现变化的整体，而运动则建立在这些客体之间。因此，镜头应当已经成为一种潜在剪辑，而运动－影像必须是时间的子宫或细胞。从这一观点上看，时间隶属运动本身并属于它：人们可以像古代哲学家们那样把它界定为运动的数量。因此，剪辑就是一种数量关系，随着每个影像、每个镜头中的特定运动的内质变化而变化。镜头的等速运动需要简单计量，但变化的和区别的运动则需要节奏，纯粹的强度运动（如光和热），需要调性，某个镜头的全部潜能的集合需要和谐。爱森斯坦的计量、节奏、调性与和谐剪辑的区分由此而来。爱森斯坦本人在合成论和分析论之间发现了某种矛盾。合成论认为时间来自剪辑；而分析论认为来自剪辑的时间隶属运动

① 帕索里尼，第211—212页。人们在爱浦斯坦那里，以相同的视角找到了关于电影和死亡的美妙章节：“死亡通过电影家向我们发出承诺……”（《电影文论》，塞格尔出版社，第一卷，第199页）。

－影像[1]。帕索里尼认为，“现在变成过去”这是剪辑，而这个过去“总呈现为某个现在”，这是影像的本质。哲学在“运动数量”概念上遇到过类似矛盾，因为数量有时表现为一种独立的审定，有时表现为它对计量物的简单隶属。然而，应否把这两种观点看作是时间间接表现的两个极端：时间隶属于运动，但需剪辑承担中介；时间来自剪辑，但它从属于运动？这种经典思想一直在剪辑或镜头的选择中打转。

因此，运动必须是规范的：只有当运动达到规范性的条件时，它才可能让时间隶属于自己，并将其变成数量，间接地计量它。我们所谓的规范性，是指中心的存在，如运动自身的旋转中心，力量的平衡中心，运动的重力中心以及观众的识别或感知和确定运动的审视中心。任何离心的运动，或多或少是不规范的，不规则的。古代遇到过这些运动的不规则现象，甚至还影响到天文学，特别是当人们进入人类的尘世时（亚里士多德），这些不规则现象显

1　爱森斯坦有时因过于优待剪辑或各部分间的及其“深层分析”的协调而自责，如在《蒙太奇 1938》这篇文章中，见《电影：它的形式，它的意义》但是，我们看到，在爱森斯坦的文章中，要区分真心的诉说和敷衍斯大林式批判时的表述是多么困难。事实上，从一开始，爱森斯坦就坚持必须把影像或镜头看作为一个有机的“细胞”，而不是一个麻木的元素：在1929年的一篇文章中，“蒙太奇的方法”，节奏的、调性的及和谐的方法早就依据影像所有“潜在性”的深刻的认识来审视每个镜头的内在含义。因此，剪辑的视角和影像或镜头的视角，这两种视角产生了对立，尽管这种对立必须“辩证地”加以解决。

得更加明显。不过，这种不规则的运动对作为运动的间接表现或数量的时间地位再一次提出质疑，因为它脱离了数量关系。但是时间本身远没有因此而被动摇，它还从中得到直接显现，打破它对运动的从属关系，并颠覆这种关系的机会。因此，时间的直接显现反过来并不包含运动的中止，而是包含不规则运动的增生。之所以把这个问题变成电影问题乃至哲学问题，是因为运动－影像本身好像就是一个地地道道的不规则的、失范的运动。爱浦斯坦可能是第一个从理论上提出这个问题的人，他让电影观众亲身体验到这一点：不只是快镜头、慢镜头、插入镜头，还有运动者非远景镜头（“一个人在飞奔，但他总与我们面对面”），焦距和比例的经常变化（“没有可能的公分母”）运动的假衔接镜头（爱森斯坦称之为“不可能的衔接镜头”）。[①]

最近，让－路易·舍费尔在一本书中把这种理论写成一首长诗，他指出，普通电影观众，非专业的人可以在超常运动的运动－影像中找到自己的对应物。这是因为运动－影像不是在复制一个世界，而是在建构一个自主的世界，在制造断裂和差异，这个世界脱离自己所有的中心，

① 爱浦斯坦，《文论》，塞格尔出版社，第184、199页（关于“运动空间”、“浮动时间”和“变化原因”，第364—379页）。关于“不可能的衔接镜头”，参见爱森斯坦，第59页。诺埃尔·布赫在《电影的实践》一书中分析了《伊凡雷帝》中东正教神甫一场的假衔接镜头，伽利玛出版社，第61—63页。

如实地面对一个观众，而这个观众也不再是其感觉的中心。感知者（*percipiens*）和被感知者（*percipi*）丧失了他们的重心点。舍费尔以此得出一个十分严谨的结论：电影影像特有的运动不规则性把时间从一切连贯中释放出来，它通过颠倒时间之于规范运动的从属关系来实现时间的直接显现："电影是惟一一种让我感觉时间的经验。"无疑，舍费尔指出了对这种电影情境至关重要的重要罪行，如同帕索里尼把另一种情境描述为原始死亡一样。这是对精神分析的致意，因为它毕竟给电影带来了一个客体，一种套路，即所谓的原始场景。然而，除时间本身以外还有其他罪行，不规则的运动所揭示的，是作为整体的时间，作为一种"无限开放"的，先于一切的由运动机能性界定的任何规范运动的存在的时间：时间必须先于任何动作有序展开，但时间必须有"一个世界的诞生过程，而这个世界与我们的运动机能的经验无需完美结合"，"最遥远的影像回忆必须脱离任何躯体的运动"。[①] 如果说规范运动使时间隶属于自己，从而给我们提供一种间接表现，那不规则运动则表现时间的先在性，给我们提供了时间在焦距上的差异，中心的消隐和影像本身假衔接镜头深处上的直接显现。

问题的所在是电影影像是现在的，必须是现在的明显

① 让－路易·舍费尔，《电影上的普通人》，电影手册和伽利玛联合出版。

事实。如果真是如此，时间就只能在出现的运动—影像的基础上通过剪辑间接地表现出来。但这难道不是最荒谬的事实吗？至少体现在两方面，一方面，没有不与过去和未来发生关系的现在，这个过去不能归结为一个过去的现在，这个未来也不是一个未来的现在。这种简单的连续表现那些过逝的现在，但每个现在都和某个过去，某个未来并存。没有过去和未来，它本身无法流动。电影所要做的就是要攫住与出现影像并存的这个过去和这个未来，即拍摄以前的事和以后的事……或许应该把片前和片后的事都放到片中以走出现在的环链。例如人物：戈达尔认为应该知道他们出现在画面前后的情况。“电影就是这样，在电影中，不存在现在，除去蹩脚电影”①。这是很难做到的，因为只消除虚构，突出纯真实性，把我们带入过去的现在是不够的。相反地，应该试图接近界限，让影片表现影片以前和以后的界限，捕捉人物本人为了走进或走出故事，走进虚构，如走进一个无法脱离他的以前和以后的现在而突破的界限（卢什、贝洛）。我们知道这正是真实电影或直接电影的目标：不追求某个独立于影像而存在的真实，而是追求与影像并存的，与影像不可分开的那个以前和以后。这是直接电影的意义，甚至是任何电影的构成元素：追求时间的直接显现。

影像不仅与它特有的以前和以后不可分开，当然，这

① 戈达尔论“激情”，见《世界报》1982年5月27日。

些以前和以后不能理解为前面和后面的影像，而且影像本身也挤进了这些过去和未来，现在仅仅是它们的一条从不确定的最终极限。如威尔斯作品的景深镜头：当卡纳去见他的记者朋友，决定断绝关系时，他是在时间中行动，在时间中占有一席之地，而不是在空间中换了一个位置。还有，在《阿卡汀先生》的开头，当调查者出现在大院子中时，他更像是从时间中走来，而不是来自别的地方。再如维斯康蒂的移动镜头：在《桑德拉》开始部分，当女主人公回到她出生的房子，停下来买了一条黑头巾，戴在头上，又买了一块煎饼，当作神奇食物吞下去时，她并不是在空间徘徊，而是潜身于时间之中。在《一条社会新闻纪实》这部几分钟的影片里，一个缓慢的移动镜头沿着一条空无一人的道路移动，那个女学生就是在这里被强奸和杀害的，从影像中提出现在，并让这个影像承载一个复合的僵化的过去，并预示一个以后不可避免的未来。[①] 雷乃的作品也是这样，人们潜入时间不是因为受到心理回忆的支配，这样做只能给我们时间的间接表现，也不是因为受回忆－影像的支配，这样做仍涉及一个过去的现在，而是沿着一个更深层的记忆，即直接开发时间的世界记忆，在过去中获得脱离回忆的东西。与这种如此有力的时间开掘相比，闪回镜头显得多么微不足道，如《去年在马里昂巴德》中，在旅馆厚地毯上无声的走动每次都使影像带回到

① 参见克洛德·拜利的分析，见《维斯康蒂》，电影研究丛书。

过去。雷乃和维斯康蒂的移动镜头，威尔斯的景深镜头都在实现影像的时间化或者构成一个直接时间－影像，这种时间－影像实现了如下原则：只有在蹩脚的影片中，电影影像才是现在的。“与其说它是躯体的运动，不如说它是时间的位移”①。无疑，这些手法是多种多样的：反过来，在德莱叶或其他作者的作品中，它们正是在摧毁影像的景深和平面时，才能直接在第四个维度的时间中展开影像。我们会看到，这是因为时间－影像也是多样的，如同存在不同类型的运动－影像一样。但是直接时间－影像总是可以使我们到达普鲁斯特的这种维度，在这里，人物和事物都在时间中占有自己的位置，与它们在空间中所占的位置是不可公度的。于是，普鲁斯特是在用电影术语讲话，时间在躯体上安装上它的魔灯，让景深镜头并存。② 就是这种安装，这种时间的解放保证了不可能衔接镜头和不规则运动的统治。“现在影像”是对任何电影理解的一种最具毁灭性的假设。

但是，这些特征不是早就反映在电影中（爱森斯坦、爱浦斯坦）了吗？舍费尔的主题难道不能适用于整个电影吗？如何把它变成不同于“经典”电影或时间的间接表现的现代电影的特征？我们或许可以再一次提出某种思维的类比性：如果运动的不规则很早就被测定出来是真实的，

① 雷内·普雷达尔，《阿兰·雷乃》，电影研究丛书，第120页。

② 普鲁斯特，《寻找失去的时间》，七星丛书，第三卷，第924页。

那么它们在某种程度上已经得到补偿，受到规范，“被剪辑”，被归结于某些规律，这些规律可以拯救运动，如世界的外延运动或心灵的内延运动，并使之控制时间。事实上，必须等待康德实现这一重要颠覆：不规则运动成为最日常的东西，即日常性本身，而且时间不再隶属于运动，而是相反……相同的情况也出现在电影中。长期以来，运动的不规则是公认的，但总是被回避。运动间隙首先对运动沟通提出质疑，并在一个接收运动和一个施放运动之间置入某种分隔或某种差异。然而，由于这种间隙，运动－影像在感觉－影像（接收运动）和动作－影像（施放运动）之间找到了区分自己的原则。对运动－影像是不规则的东西，对这两种影像不再是不规则：间隙本身正发挥中心的作用，而感知－运动模式则要以一种新的方式在感觉和动作之间重建失去的重要作用。感知－运动模式使用选择和协调。感知构成需要克服的障碍和距离，而动作则在有时构成“合并体”，有时构成“宇宙界线”的空间中创造解决和克服这些障碍的方法。于是，运动由于变成了相对的而获得解脱。毫无疑问，这种结构不会竭尽运动－影像的意义。只要运动－影像不再归结于作为感知—运动中心的间隙，运动就会重获其绝对性，而所有的影像也会在其各个方面和各个部位中相互影响。这就是普遍变化的制度，它超越了人类的感知－运动模式的界限，向着一个运动就是物质的非人类的世界发展；或者向着一个表现新思想的超人类的世界发展。运动－影像在这里达到了至臻，

获得了运动的绝对形式，如维尔托夫的物质的至善至美，冈斯的数学般的精益求精，茂瑙或朗格的动力学的至臻境界。但是无论如何，运动－影像总是原始的，只能间接地产生时间表现。剪辑是中介，它如同相对运动的有机构成，或者绝对运动的超有机重组。即使是维尔托夫，当他把感觉植入物质中，把动作移植到普遍的相互作用，让宇宙充满细微间隙时，他还是提到“时间的否定”，视之为剪辑制造的运动－影像的终极产品。①

不过，在出现了早期表象之后，所谓的现代电影还发生了其他一些情况：它们不是更美、更深刻，更真实的问题，而是其他问题，即感知－运动模式已失去作用，但并没有被完全超越和取缔。它的问题出在内部，就是说感觉和动作不再彼此连贯，空间不再相互配合，也不再相互补充。纯视听情境中的人物注定到处游荡或漂泊。他们是纯粹的预言者，只生活在运动间隙之中，甚至无望获得完美的慰藉，即让他们重获或征服这种质料。他们更多地被交给了某种不可忍受的东西，即他们的日常性生活本身。正是在这里，颠覆爆发了：运动不再仅仅是不规则的，而且这种不规则现在具有了自身价值，并把时间界定为自己的

① 维尔托夫，《义章，报纸，计划》，10·18出版社，第129—132页。“负面”显然不能从“否定”的意义来理解，而是从间接或派生的意义上来诠释，它是运动“视觉差异”的衍生物，它也可解决原始差异问题。解决的方法是“共产主义对现实的破译”。

直接原因。“时间挣脱了自己的锁链”：它挣脱的是世界上各种行为，以及世界运动束缚它的锁链。它不再是依附于运动的时间，而不规则运动反过来隶属于时间。感知－运动情境→时间的间接影像的关系为一种纯视听情境→直接时间－影像的不可定位的关系所取代。视觉符号和听觉符号是时间的直接显现。假衔接镜头是不可定位的关系本身：人物不再能超越它们，而是与之融合。日尔鲁特哪儿去了？在假衔接镜头中……[①] 诚然，人物作为不规则的运动永远会出现在电影中，但是是什么原因使他们具有了一种新的独特价值，以至当时的《日尔鲁特》不被理解甚至感到难以接受呢？在选择时，人们会强调整个电影的连续性，或者强调经典与现代的差别。应该以现代电影的眼光重新解读整个由不规则运动和假衔接镜头构成的电影。直接时间－影像是永远缠绕电影的幽灵，然而应该用现代电影让这个幽灵显身。这种影像不同于运动－影像的现实性，它是潜在的。如果潜在与现实是对立的，但它却不与真实对立。人们还会认为这种时间－影像包含蒙太奇，间接表现也包含蒙太奇，但这里的蒙太奇的意义已经发生了变化，具有一种新功能：它不再带给它表现的运动－影像中时间的间接影像，而是在时间－影像上表现不规则的运动必须依附的时间关系。按拉普雅德的说法，montage

① 参见纳尔博尼、西尔维·皮埃尔和里维特的《蒙太奇》，《电影手册》第210期，1969年3月。

（剪辑）变成了“montrage”（显示）。[①]

表面上断裂的，是镜头到剪辑和剪辑到镜头的循环，前者构成运动－影像，后者构成时间的间接影像。尽管作了所有这些尝试（尤其是爱森斯坦），传统观念仍难以摆脱这种思想：在两个方向上进行垂直建构，这样，剪辑可以操作运动－影像。人们经常在现代电影中发现剪辑已存在于影像之中，或者某个影像的构成元素已经包含了剪辑。在剪辑和镜头之间已不存在选择（如威尔斯、雷乃或戈达尔的作品）。有时剪辑出现在影像深处，有时它是平面的。人们不再问这些影像如何连接，而是问“这个影像要表现什么?”[②]。剪辑与影像本身的这种相同性只能表现在直接时间－影像的条件下。塔尔可夫斯基在他的一篇重要文章中指出：重要的是时间在镜头中流动的方式，它的张力或它的稀疏度，即“镜头的时间压力”。他似乎站在镜头或剪辑的传统选择一边，主张严格选择镜头（“电影形象只存在于镜头中”）。但这只是一种表象，因为时间的力量或压力可以超越镜头的界限，而且，剪辑本身也在时间中存在并发挥作用。塔尔可夫斯基拒绝的是：把电影看作为一种可以用与不同秩序相关单位操作的语言。剪辑不

① 罗贝尔·拉普雅德，《从剪辑到显示》，见《费里尼》，弓出版社。

② 博尼特泽尔，《盲场》，电影手册和伽利玛联合出版，第130页：“蒙太奇被重新提到日程，但它是作为问题提出的，爱森斯坦从未这样对待过它。”

是一个可以影响镜头单位和把时间作为新品质赋予运动－影像的高级秩序单位。[①] 运动－影像可以是完美的，但如果没有时间的插入，它仍然是没有活力的、麻木的、静止的，是时间带来剪辑，使运动产生了变化。“镜头中的时间必须独立于自身领导而自行流动，如果可以这样说的话。”只有在这种情况下，镜头才能超越运动－影像，剪辑超越时间的间接表现以便在直接时间－影像中取得一致，前者决定影像时间的形式或确切地讲力量；后者决定影像连续中的时间或力量的关系。严格地讲，这些关系不受连续的制约，就像影像不受运动的限制一样。塔尔可夫斯基给他的文章取名为《论电影的形态》，因为他把表现“典型的”，即在一种非常的独一无二的特殊性中表现的东西称为形态。这就是符号，这就是符号的功能本身。但是，只要符号在运动－影像中发现了它们的质料，只要这些符号构成一种运动质料的特殊表现的特征，它们就可能沦落成一种普遍性，被混同于某种语言。人们只能用协调和普及化从中获取时间的表现，如概念（这是爱森斯坦比较剪辑和概念的原因）。这就是感知－运动模式的含混性，

① 塔尔可夫斯基，《论电影的形态》，《正片》第249期，1981年12月：“电影中的时间成为基础的基础，如同音乐中的声音，绘画中的色彩……剪辑远远不能提供一种新品质……”。参见米歇尔·希翁对塔尔可夫斯基这篇文章的评论，《电影手册》第358期，1984年4月，第41页：“这是他对电影本质的深刻直觉，在他拒绝把电影看作是一种由镜头、影像、声音等单位组成的语言的时候。”

即抽象因素。只有当符号直接向时间开放，当时间提供自身体貌特征质料时，这种类型才会变为时间的，才会等同于摆脱了其运动联系的独特性特征。在这里，塔尔可夫斯基实现了自己的心愿："电影家可以把时间凝固在时间的一些痕迹中（符号中），而人们可以通过意义来感知这些痕迹"。从某种角度上说，电影从未停止过这样做，但从另一个角度讲，电影只能在自己发展的过程中才能逐渐意识到运动－影像的危机。用尼采的话讲，一个新事物、一种新艺术从来不会一开始就显示其本质，它开始时的情况，只能在它的发展发生转折时显现出来。

第三章
从回忆到梦幻
三评柏格森[①]

1

柏格森区分两种“识别”形式。自动或习惯识别（母牛识别草，我识别我的朋友皮埃尔……）通过延伸来完成：感知在习惯运动中延伸，运动延伸感知从而获取效用。这是一种感知－运动识别，主要由运动构成：一些运动机制的构成和积累足以在看到客体时立即启动。从某种程度上讲，我们在不断远离第一个看到的客体，我们总是从一个客体转移到另一个客体，做横向运动或进行影像的

① 作者在《电影1：运动－影像》中已有“一评柏格森”、“二评柏格森”——编注

连接，但我们仍停留在同一个镜头中（母牛从一个草丛走向另一个草丛，我和朋友皮埃尔从一个话题转入另一个话题）。而第二种识别方式刻意识别（*la reconnaissance attentive*）极为不同。在这里，我不再延伸我的感知，我也不可能延伸它。我的运动变得更加敏感，性质也发生了变化，它们转向客体，回归客体，彰显它的轮廓，它的“某些特征”。我们重新寻找其他特征和轮廓，但每一次，我们都必须从零开始。现在不再是不同客体在同一个镜头上聚合，而是客体依旧，但表现它的镜头不同。[①] 在第一种情况下，我们拥有和感觉事物的感知－运动影像。在第二种情况下，我们建构事物的纯视觉（和听觉）影像，我们在进行描述。

怎样区分这两种影像呢？首先，感知－运动影像似乎比较丰富，因为它是事物本身，至少它是在我们的运动中延伸的事物。而纯视觉影像似乎必然的比较贫瘠和比较稀缺：正如岁伯－格里耶所说，它不是事物，而是一种“描述”，这种描述试图替代事物，“擦拭”（gomme）具体客体，只选取它的若干特征，余下的留给其他描述，这些描述再抓住其他的线索和特征，哪怕它们总是暂时的、可疑

① 柏格森，《材料与记忆》，第249—251页（第114—116页）。《精神活力》，“心智努力”一章，第940—941页（第166—167页）。我们从百年纪念集中摘引柏格森的著作，普通版的页码标在括号中。我们在《运动—影像》中分析了《材料与记忆》第一章。我们在这里涉及第二章，因为它引入了一个极为不同的观点。第三章主要涉及时间，我们以后再作详述。

的、不合时宜的或被取代的。反对意见认为，电影影像即使是感知－运动的，也必然是一种描述。但如果这样，必须对比两种描述：一种是有机描述（譬如当人们说椅子是让人坐的，或者草是喂牲畜的），而另一种是物理几何描述，无机描述。在罗西里尼作品中，如《欧洲51年》，人们已能发现那个被中产阶级女子看到的工厂是一个视觉和听觉的“抽象体”（abstract），极少“具体外延”（dénoté concrètement），只是简单的写意。在《卡宾枪手》中，戈达尔使每一镜头都成为一个替代客体的描述，而这种描述又让位于另一种描述，因此，我们看到的不是对客体有机描述，而是在它们出现的同时又随即消失的纯描述。[①] 如果新电影像新小说那样具有重要的哲学和逻辑学意义，这首先是因为它们包含描述理论，罗伯－格里耶是这种理论的首创者。[②]

事到如此，一切都本末倒置。感知－运动影像事实上

① 克洛德·奥里耶本人是新小说派作家，他在谈到《卡宾枪手》时说：戈达尔“在对每个镜头描写或暗示的潜在性进行迅速清理之后，保留下其中一种，然后再摈弃它，这等于他通过不断更新的连续研究，构建了整个作品，就在这个时刻，他发现失败也会产生厌倦，甚至心甘情愿毁掉作品的感觉”。（《银幕回忆》，电影手册和伽利玛联合出版，第129页）

② 胡塞尔使描述理论成为现代逻辑学的基础之一。但柏格森在《材料与记忆》中不仅提出一种识别心理学，还提出一种与胡塞尔截然不同的描述逻辑学。罗伯－格里耶的概念逻辑性很强，是柏格森理论的延伸，它们有着亲属关系。参见《为了一种新小说》中“时间与描述”一章（“创造和抹拭的双重运动……”）。

只保留使我们感兴趣的事物，或者只保留在某一人物反应中延伸的东西。因此，这种影像的事实是显而易见的，来自它在同一镜头中它与其他许多相似东西的配合，因为这些东西都可以产生相同的运动，比如：一般说，草是植食动物感兴趣的东西。在这个意义上讲，感知－运动模式是抽象因素。相反地，纯视觉影像却并不只是一种描述，只知描述一个既不再会也不再能对情境做出反应的人物。视觉影像简捷，它保留下稀缺的东西，如线条或简单的点，“无关紧要的枝节片断”，但它们每次都赋予事物以鲜明的独特性，并不断参考其他描述，刻画这种不可穷尽的主题。因此，视觉影像才算得上名副其实的丰富或者具有“典型性”。

至少，如果我们知道这种视觉现象的用途，它就能起到这种作用。人们会轻易认为视觉影像使用感知－运动影像，因为它用感知－影像连接动作－影像，调解前者与后者的关系，并在二者之中延伸。但纯视觉影像恰恰不是这样，这不仅因为它是另一种影像类型，另一种感知类型，还因为它的连接方式也截然不同。有一种简单的、现成的答案，也是柏格森首先提出的：刻意识别中的视觉（和听觉）影像不在运动中延伸，而是与他唤起的“回忆－影像”发生关系。或许还应提出其他的更邻近的或更不同的可能答案：实际发生关系的，是真实与幻想，躯体与心灵，客观与主观，描述与叙事，现实与潜在（*de l'actuel et du virtuel*）……无论如何，重要的是这两种关系虽说本

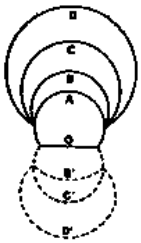
质上不同，但却“彼此衔接”，相互关联，相互反射，不分先后，它们都走向融合的界限（*limite*），到达一个相同的不可分割点。事物这样或那样表象对应记忆、梦幻或思维的区域：每次都是一个镜头或是一个循环，因此，这个事物经历了无限的镜头或循环，这些镜头或循环对应这个事物本身的“层次”（couches）或表象。另一种潜在的心理影像与另一种描述相对应，反过来又与另一个循环相对应。《欧洲51年》的女主人公看到工厂的某些特征，并且相信看到了一些犯人：“我相信我看到了犯人……”（人们会发现她并不是在做简单的回忆，工厂没有使她联想起监狱，这个女主人公只是提到一种心理视角，很像一种幻觉）。她本可以抓住其他特征，产生另一种视角：如工人进厂，汽笛鸣响，我相信我看见了一些缓刑犯涌向阴暗的避难所……

为什么说同一客体（工厂）经历不同循环，描述在每次抹拭客体时，心理影像又创造出它的另一个影像？每个循环可以抹拭和创造客体。但是连续镜头，独立循环恰恰是在这种“创造和抹拭的双重运动”中相互抵消，相互矛盾，相互承续，彼此分叉，同时又构成同一物质真实性层次和同一心理真实性的层次，如：记忆或思想。正如柏格森所言：“人们可以清楚地看到，专注的进步具有再创造之效，不仅可以再造已发现的客体，还可以再造与之相关的越来越广泛的系统，如：随着B、C的循环，D表现记忆的更高层次的外延，它们的反射形成了B’、C’、D’

的循环，形成真实性更深的层面”[①]。比如，在罗西里尼的作品中，对《斯特隆博利》岛的描述层层深入：四周环境、捕鱼、暴风雨、火山喷发，与此同时，那个外国女人在岛上的形象越走越大，直至这种描述在背景上破灭，精神在极度紧张中崩溃。从起伏的火山坡上看，村子就在底下，闪现在黑色的波涛中，面这时灵魂在喃喃自语：“我完了，我害怕，太神秘，太美丽，我的上帝……”这里不再有感知－运动影像及其延伸，只有纯视听影像，与来自时间或思维的影像在合法并存的镜头中建构的更加复杂的循环关系，这些循环关系构成了斯特隆博利岛的灵魂和躯体。

2

纯视听情境（描述）是一种现实影像，然而它不在运动中延伸，而是与一个潜在影像连接，并形成一个循环。问题是要明确弄清什么东西在起潜在影像的作用。柏格森称为“回忆—影像”的东西似乎最具备所有要求的资格。



①这是柏格森第一个重要图释（《材料与记忆》，第250页）：这一模式的明显困难在于“最小”的循环上，它没有以AA′而是以AO的形式出现，因为它只包含对象O和掩盖它的相关影像（直接由感知引起的回忆）。我们在后面将看到产生这种最小循环的原因，这样微循环必然行使内部界限的作用。

诚然，回忆—影像已经介入到自动识别中，如：它们介于刺激和反应之间，有助于更好地调节运动机制，增强其心理因果性。但从这个意义上讲，它们只是偶然地和附属地介入自动识别，因为它们本质上是刻意识别：刻意识别是由它们构成的。就是说，回忆—影像带来某种主观性的全新意义。我们已经看到主观性体现在运动—影像中：当接收运动与实施运动，行动与反应，刺激与回应，感觉—影像与动作—影像之间出现某种差距时，主观性就会出现。如果说情感是这种原始主观性的一个维度，这是因为它属于差距，它构成这种差距的“内在”，从某种程度上讲，它占有差距，但不填补或充斥它。现在反过来，由回忆－影像来填补它，实际充斥它，以使它把我们一个个地拉回到感知，而不是让它在同类运动中延伸。回忆－影像利用差距，包含差距，因为它置身于其中，但它属于另一种性质。因此，主观性具有了一种新意义，它不再是运动的或物质的，而是时间的和精神的，即它是“补充”质料的东西，而不再是分隔质料的东西，它是回忆－影像，而不再是运动－影像。①

现时的影像与回忆－影像的关系表现在闪回镜头中。严格地讲，这是一个从现在到过去，再把我们带回现在的封闭循环。不妨这样讲，如在卡尔内的《太阳升起》中，这是一种循环的多样性，每个循环占据一片回忆区域，并

① 《材料与记忆》，第213—220页。

返回现在情境的更深刻、更无情的状态。卡尔内的主人公，在每个循环结束之际，总是出现在被警察包围的旅馆客房中，一次比一次更接近最终的结局（打碎的玻璃，墙上的弹孔，一支接一支地吸烟……）。然而，人们知道，闪回镜头是一种约定俗成的外在手法：一般来说，它是由连贯的淡入淡出镜头表现的，而且它带入的画面往往是过度曝光或网化的。就像一个提板："注意！回忆"。因此，它可以通过习惯做法表现心理因果性，也可以表明类似感知－运动的规定性的因果性，而且，只确保线性叙事的展开，尽管它有自己的循环。闪回镜头的问题是：它应该从别处获得它的必要性，如同回忆－影像应该从别处获得过去的内在标志一样。应该阻止人们讲述现在的故事。因此，需要其他东西来证明或强化闪回镜头，从而表现或证实回忆－影像。对于这一点，卡尔内的答案非常清楚：是命运超越了决定论或因果论，是命运开辟了某种超线性，是它同时赋予闪回镜头一种必要性，赋予回忆－影像一种过去的标志。如在《太阳升起》中，那首绕梁不绝的间奏曲的声音来自遥远的时间以证实闪回镜头，而"震怒"又把那位悲剧式主人公带回遥远的时间，把他归还给过去。[①] 但是，如果说闪回镜头和回忆－影像因此在命运中找到了它们的基点的话，这种基点也只是相对的或有条件

① 参见安德列·巴赞对《太阳升起》的分析，《从解放到新浪潮的法国电影》，电影手册和明星出版社联合出版，第53—75页。

的。因为，命运可以由其他途径直接表现，并显示一种可以超越任何记忆的时间的纯粹力量，一个比任何回忆更早的过去：我们非但不能只考虑到那些卡尔内作品中随处可见的盲人及流浪汉的表现主义形象，还要考虑到《夜间来客》中的静止和僵化手法，《天堂儿女》中哑剧的使用，以及卡尔内广泛使用的光线，他根据法国风格使用明灰色，表现气氛的千变万化，并构成太阳与月亮的奇妙循环。

曼凯维支无疑是闪回镜头的集大成者。但他的手法如此特别，以至于人们无法拿它与卡尔内的手法进行比较。它们就像是回忆－影像的两个极端。他的闪回镜头已完全不再是一种解释、一种因果关系或者一种可以超越命运的线性叙事。正相反，它是一种无法解释的秘密，它是每个线性叙事的片断，是像因果关系决裂那样的永恒分岔。曼凯维支作品中的时间与博尔赫斯在《小径分岔的花园》中描述的时间如出一辙：分叉的不是空间而是时间，“时间的网络在几个世纪中，接近、分叉、被切割或被无视，但它却拥有所有可能性”。正是在这里闪回镜头找到其存在的理由：占据时间每一个分叉点。因此，循环的多样性也具有了新意义。不仅是几个人物中的每个人可以拥有一个闪回镜头，闪回镜头也属于几个人（在《赤脚女伯爵》中，它属于三个人；在《夫妻关系》中，属于三个人；在《彗星美人》中，属于两个人）。不仅几个循环可以分叉，每个循环自身也可以分叉，就像一根分叉的头发。在《夫妻关系》的三个循环中，三个女人都以各自的方式自问她的婚姻何时、如何开始脱轨，走

上岔路。甚至即使只出现一个分叉，如一个高傲富贵女人对污泥的嗜好(《赤脚女伯爵》)，她的重复动作也不是堆积，她的表现既不是依次排列，也不是重构一种命运，而是不断地肢解一切平衡状态，每次都设置一个新的"转折"，一种新的因果决裂，在非线性关系的整体中，与前一次分叉。[①] 曼凯维支最精彩的分叉手法表现在《人言可畏》中：医生来通知父亲他的女儿怀孕的消息，但他在梦幻气氛中正与这个女孩谈情说爱并向她求婚。在自动装置的宇宙中，这两种人是宿敌，然而也存在这样一个世界：其中一人折磨另一个人，迫使他穿上小丑的服装或另一个人身着警服，支配一切，直至这些脱节的自动装置制造出所有可能性，所有世界和所有时间（《侦探》)。曼凯维支的这些人物从不在线性演进中展开，如夏娃经历的各个阶段：取代女歌唱家，夺走她的情郎，勾引女友的丈夫，让女友唱歌，都不属于一个演进过程，但它们每次构成一个转折，这个转折又构成一个循环，只让秘密留在整体中，在影片结尾，新夏娃承继了这个秘密，又开始了其他分叉。

事实上，不存在笔直的直线，也没有能首尾相接的循环。《彗星美人》并非确切的"关于夏娃的一切"，而只是"一部分"，正如片中一个人物所说："她能够告诉您有关这个主题的一部分……"在《匆匆去夏》中，如果只有一

① 关于这种分叉概念，参见普里戈日纳和斯当热尔，《新联盟》，伽利玛出版社，第190页。

个闪回镜头，如年轻姑娘找到使她痛苦不已的那段可怕回忆，这是因为其他的闪回镜头被抑制了，被述说和假设替代了，却没有取消对应的分叉，所以它们留下了一个永远无法解释的秘密。事实上，儿子的鸡奸行为并不说明什么问题。当母亲被那个年轻姑娘取代时，她的嫉妒是第一个分叉；儿子的鸡奸是第二个分叉，作为男孩子们的诱饵，当他像利用他母亲那样利用那个年轻姑娘时；但是这里还有一个分叉，还有一个循环：当闪回镜头在儿子鸡奸行为背后揭示饮酒纵乐的秘密，食人肉的嗜好时，它又重复描述肉食花和那些被吞食的小乌龟的悲惨命运，儿子最后成为食人肉癖好的牺牲品，被他那些同患难的年轻情人们在贫民窟的野蛮音乐中撕碎，肢解。在这部影片的结尾处，一切似乎重演一遍，母亲把年轻医生当做自己的儿子，将他“吞食”。在曼凯维支的作品中，闪回镜头始终在扭曲的述说中，发现存在的理由，这些扭曲的述说打破了因果关系，让谜继续下去，让它涉及其他更深层次的谜。夏布罗尔在《维奥莱特·诺齐埃尔》中，当他想要表现女主人公的经常性分叉，如她多变的面孔时，他找到了闪回镜头的这种力量和用法。这就是无法限制的假设多样性（她是否愿意宽恕她的母亲等等）。①

① 菲利普·卡尔卡松对曼凯维支作品中的闪回镜头作过精彩分析，认为它打破了线性，摈弃了因果关系：“闪回镜头要暗示时间的某种补充性，这种补充性可以超越时间维度，过去不仅是现在之前，也是现在的一个（转下页）

因此，时间分叉赋予闪回镜头一种必要性，赋予回忆－影像一种真实性，一种过去的厚重，没有这些，回忆－影像就只能是套式而已。然而，为什么会这样？怎么会这样呢？答案很简单：这些分叉点总是难以被觉察，只能在事后在刻意记忆中显示出来。这是一个只能在过去叙述的故事。与曼凯维支十分相似的费兹格哈尔德经常提出这样的问题：发生了什么事？我们怎么会发展到如此地步？[①] 在《夫妻关系》中，这些问题支配三个女人的闪回镜头，在《赤脚女伯爵》中，它们支配哈里的回忆。这或许是所有问题的问题。

人们常常提到曼凯维支作品的戏剧特征，其实它也有小说的成分（或者更准确地说，有“短篇小说的成分”，因为是短篇小说要提问：发生了什么事？）。然而没有被透彻分析的，是这两者的关系，是它们独特融合导致曼凯维支重新创造出一种全新的电影独特性。一方面，小说的成分、述说出现在记忆里。按照雅奈的说法，记忆实际上是述说的行为。从其本质上讲，它是说话、自语或低语的声音，关系到所发生的事情。这就是闪回镜头总伴之以画外

（接上页）缺场元件，如无意识，而且经常地被省略。”卡尔卡松还把他与夏布罗尔做了比较：“时光倒流远不能消除秘密，而是更突出了它，甚至在指出更早秘密的前缘关系时，使之更不清晰。”（《停！》，《电影家》第51期，1979年10月）

① 让·纳尔博尼指出这两个作者的其他可比较点：《第三人称的曼凯维支》，载《电影手册》第153期，1964年3月。

音的缘故。在曼凯维支的作品中，记忆的这种精神作用经常让位于一个多少与灵界相关的造物：如《摩依尔夫人历险记》中的幽灵，《人言可畏》中的鬼魂，《侦探》中的自动装置。在《夫妻关系》中，存在着第四位朋友，她从未露面，人们只有一次隐隐约约地感觉到她，她让其他三人知道，她要和三人中一人的丈夫一同离去（是哪一位的?）：她的画外音覆盖了三次闪回镜头。总之，作为记忆的声音锁定了闪回镜头。但是，另一方面，闪回镜头“表现”的，记忆带来的，仍是一些声音：当然，人物和布景是可视的，但基本上是说话的和有声的。这是戏剧的成分：相关人物之间的对话，甚至有时由有关人物自己述说（《彗星美人》）。《夫妻关系》中一个闪回镜头表现晚餐场景，做教授的丈夫和当广告人的妻子招待妻子的女老板：所有人物和摄影机的运动都取决于他们对话愈来愈强的张力，以及两种对立的声源的分配，收音机节目的声音和教授用以对抗的古典音乐的声音。因此，问题的关键在于作为述说行为的记忆的小说成分和作为人物行为的对话、言语和声音等戏剧成分之间关系的亲密度。

不过，这种内在关系在曼凯维支作品中获得一种十分独特的规定性。被提到的东西总是一种脱轨、转弯、分叉。但是，虽然这种分叉原则上只能事后通过闪回镜头表现出来，却总有某个人物能够预感到它，或适时捕捉它，哪怕在以后随便处置。曼凯维支善于表现这些场面。不只是《赤脚女伯爵》中哈里的角色，还有《彗星美人》中两

个重要场景。首先，那个女演员的服装师兼秘书立刻明白了夏娃的诡计，这是其分叉的特征：当夏娃编造她的身世时，被在画外的隔壁房间的女秘书听到了，这时她回到画面中，盯着夏娃，表示了她的怀疑。后来，那个可恶的戏剧批评家又无意中碰上夏娃的另一次分叉，即她拼命勾引女演员的情人的时候。他从半开的门——在两个场景之间——中可能听到和看见一切。后来，他知道利用这一点，但他立即明白了其中含义（每个人物都是在不同的时刻明白的，这有利于新的分叉）。不过，在所有这些情况下，我们都没有走出记忆范围。我们只是不再经历一个构成的记忆，因为它作为过去的功能完成述说，而是经历记忆的诞生，它作为未来的功能保留下过去，以便使之成为另一种记忆的未来对象。这就是曼凯维支深有所悟的地方，记忆永远不能唤起和讲述过去，如果它是在这样的时刻构成的：过去仍然是现在的，因而它有一个未来目的。也正因为如此，它才是一种行为：记忆在现在中形成，以便在现在成为过去时再使用。[①] 正是这种现在记忆从内部沟通以下两种成分：出现在述说中的小说记忆和出现在对话中的戏剧现在。循环中的第三种记忆赋予整体一种纯粹的电影价值。如密探或者强迫作证的角色使曼凯维支的电影充满

① 雅奈把记忆界定为述说行为：我回忆，我构建一种记忆以便讲述。然而尼采早就把记忆界定为承诺行为：我构建一种记忆，使我能够作出承诺，确保承诺。

力量，即记忆的视听生成。人们用这种方式在他的作品中发现画外的这两种不同现象：一是毗邻性，涉及无意中遇到分叉的人物；一个是灵界性，指将分叉带到过去的人物（有时是同一个人物，有时是另一个人物）。

但是，闪回镜头和回忆—影像在这些时间分叉中找到了其存在理由，而这个理由，如我们在卡尔内的极特殊例子中看到的那样，可以直接超越任何记忆作出反应，无须借助闪回镜头，如果这是真实的话，那么它们在《凯撒传》和《埃及妖后》这两部莎士比亚重要戏剧电影中就更为突出。的确，此类影片的历史特征已经替代了记忆（如在《埃及妖后》中动画壁画的技术），只是这些时间的分叉从中获得某种直接意义取代了闪回镜头。曼凯维支对莎士比亚的尤利乌斯·凯撒的诠释强调布鲁图斯和马克－安东尼的心理冲突。这是因为布鲁图斯是作为一个完全线性的人物出现的，因此，他的痛苦来自他对凯撒的感情，因此他是一个干练的演说家和政治家，但他对共和国的热爱为他开辟一条康庄大道。我们认为在曼凯维支的作品中不存在线性发展的人物，只有布鲁图斯例外。但是，当布鲁图斯向人民说完了话，他就让马克－安东尼讲话，自己不做观察者，也不让别人做观察者。因此，他被放逐，遭到失败，孤独地自杀，固守自己的正直，始终没有明白所发生的一切。与之相反，马克－安东尼是个典型的分叉人物：他自称是个士兵，假装不善言词，声音沙哑，发音模糊，百姓口音，但他却发表了一个绝妙的、充满分叉的演

说，扭转了罗马民众的看法（曼凯维支的艺术和白兰度的声音在这里相得益彰，是戏剧电影的最佳篇章）。在《埃及妖后》中，克莉奥佩特拉最终成为一个永远的分叉人、分道者、摇摆者。而马克－安东尼（现在由布尔东主演）只是一个情痴，摆脱不了对凯撒的回忆和奥克塔夫的血缘关系。他躲在柱子后面，目睹了克莉奥佩特拉在奥克塔夫面前的一次分叉，而后，跑向远处，但每次又都回到她的身边。他死时也没明白所要发生的一切，尽管他在克莉奥佩特拉最后一次分叉中重获她的爱情。所有的玫瑰色变成了金黄色，表明克莉奥佩特拉普遍的起伏状态。曼凯维支曾讨厌这部影片，但它不失为一部辉煌之作。其中一个主要原因就是人们强加于他过多的对王后分叉的理性和沉重的证明。

我们发现了相同的结论：闪回镜头要么是一个简单的、套路式的提示板，要么它从其他地方获得证明，如卡尔内的命运，曼凯维支的分叉时间。但是，在这些情况下，赋予闪回镜头必要性的东西只是相对的、有条件的，还能够用其他方式表现。这不仅因为闪回镜头与回忆－影像相比有某种缺欠，还因为回忆－影像与过去相比，有着更深层的缺欠。柏格森不断强调回忆－影像本身不带过去的标记，也就是说它所表现和体现的“潜在性”（virtualité）的标记，这是回忆－影像与其他影像的区别。如果影像可以变成“回忆－影像”，只有一种情况：它要在它是纯潜在性的地方寻找某种“纯回忆”（souvenir

pur)，而这种纯潜在性包含在过去本身藏匿的区域："这些从记忆深处唤起的纯回忆发展为回忆－影像"，"想像不是回忆。无疑，一个回忆，随着它被现实化，会跃然于影像中，但这种互动性不是真实的，纯粹影像可以把我带到过去，但这只在我沿着把影像从暗处带到明处的连续进展寻找它的那个过去"。[①] 因此，与我们第一个假设相反，回忆－影像不足以界定主观性的新维度。我们曾这样问：当一个现在和现实的影像失去其运动延伸时，它会与什么样的潜在影像发生关系，这两个影像会组成一个相互传承、相互反射的循环吗？不过，回忆－影像不是潜在的，它会为了自己将某种潜在性现实化（柏格森称之为"纯回忆"）。因此，回忆－影像不给我们提供过去，而只是表现这个过去曾经"经历"的过去的现在。回忆－影像是一种被现实化的或者正在被现实化的影像，它不与现实的和现在的影像一道构成一个不可辨识性的循环。是否因为这个循环过于庞大，或者相反还不够庞大？总之，《欧洲 51 年》的女主人公没有唤起回忆－影像，甚至当作者使用闪回镜头时，他也会让闪回镜头隶属于构成它的其他过程，而让回忆－影像隶属于更深层的时间－影像（不只是曼凯维支，还有威尔斯、雷乃等）。

可以肯定，刻意识别是由回忆－影像构成的，当它成功时，如：这个我在上星期某地遇见的人……但是，正是

① 《材料与记忆》，第 270 页和第 278 页。

这种成功让感知运动流程重获它在时间上中断的部分。因此，柏格森不断地围绕下面的结论兜圈子，这个结论同样影响到电影：刻意识别在失败时给我们的东西比它在成功时多得多。当人们无法回忆时，感知－运动的延伸就会被悬置，而现实影像，现在的视觉感知既不会与运动影像连接，也不会与重新建立联系的回忆－影像连接。它或许会与一些真正的潜在成分发生关系，如似曾相识或“一般”过去的感觉（我可能在什么地方见过这个人……），梦幻影像（我觉得曾在梦中见过他……），幻觉或戏剧场面（他好像扮演一个我熟悉的角色……）。总之，不是回忆－影像或刻意识别而是记忆的混乱和识别的失败给我们提供视听影像的确切对应物。

3

因此，欧洲电影很早就面对这些现象，如失忆症、催眠、幻觉、吃语、死人的幻象，尤其是恶梦和梦幻。这些也是苏联电影及其各学派，如未来派、构成派、形式主义派，德国表现主义及其各学派，如精神病学派、精神分析派；或者法国学派及其各潮流，如超现实主义的重要成分。欧洲电影从这里发现一个与动作－影像的“美国”界限决裂，揭示时间之谜，将影像、思维与摄影机统一在相同的“自动主观性”中，以反对美国人的过分客观观念的

方式。[①] 事实上，以上这些状态之所以存在共同点，首先是因为人物受到视听（或者甚至是触觉的、皮肤的、一般机体觉的）等感觉的煎熬，这些感觉已经失去其运动延伸。它可能是一种界限－情境，即意外事件的临近和后果，死神的降临，或许还有困倦、梦幻或神情恍惚等最常见的状态。其次，这种现实感觉和感知与记忆识别相分隔，就像运动识别一样没有任何规定的回忆群可以对应这些感觉，与这种视听情境相一致。然而，所不同的是，这是一个时间“全景”，一个由飘忽不定回忆构成的不稳定整体，一个一闪即逝的一般过去的影像，好像时间拥有某种深层自由一样。现在，对过去全面而无序的调动似乎反映出人物的运动无能。淡出淡入和叠印镜头彼此脱节。因此，表现主义企图重建那些切实感受生命威胁或濒临绝境的人们的“全景视角”，如阿弗雷特·阿贝尔《麻醉》中的动手术的女病人、麦茨内尔《攻击》中的被攻击者、弗雷若斯《最后的时刻》中的正在溺水的人的无意识影像。（《太阳升起》朝着这个界限发展，主人公走向不可避免的

① 爱浦斯坦在他全部著作中强调这些主观和梦幻状态，他认为这些状态是欧洲电影，尤其是法国电影的特征。（见《文集》第二卷，第64页）苏联电影反对梦幻状态（爱森斯坦、杜甫仁科……），也反对失忆症类的病理状态，它使用记忆片段重构，如爱默雷的《失去记忆的人》。表现主义与精神分析的相遇是在1927年，出现在派伯斯特的电影中，阿布拉略姆与萨什合作，不完全接受弗洛伊德的思想。《心灵的秘密》一片剖析了一个梦想自己用刀杀了妻子的人的强迫症状态。

死亡)。梦幻和感知－运动的极度脱节的状态也是如此：一个自由现在的纯视听视角不再与一个断裂的过去有任何关联，如模糊的儿时回忆、幻象、似曾相识的印象。这也是费里尼《八部半》一片中最直接、最鲜明的内容：从主人公的超负荷工作和血压降低，到地下室和影片开始时飞鹿人的恶梦，再到最终的全景视角。

柏格森的梦幻理论指出，睡觉者丝毫没有隔断与外界和内心世界的感觉。然而，他不是用特殊的回忆－影像，而是用动态的、可伸缩的、适合一种宽泛或模糊的过去时面建立它们的关系。不妨比较柏格森的前一种模式，梦幻表现最宽泛的表面循环或所有循环的“终极外表”。[①] 这不再是习惯识别中动作－影像的感知－运动关联，更不是在刻意识别中替代它们的可变化的感知－回忆的循环，而是视觉（或听觉）感知和全景视角之间，任何一种感知影像和一个完整的梦幻－影像之间脆弱的、易分割的关系。

回忆－影像与梦幻－影像之间较确切的差别是什么？我们从感觉－影像谈起。感觉－影像在本质上是现实的。相反，柏格森称之为“纯回忆”的回忆必须是一种潜在影像。但在第一种情况中，回忆本身在回应感觉－影像时会

① 《材料与记忆》，第251页。在《材料与记忆》的第二章、第三章和《精神活力》第三章、第四章和第五章中，柏格森表示出对记忆、梦幻、记忆缺失症、“似曾相识感”、“全景视角”的不懈兴趣（垂死者，“溺水和被缢”者的视角）。他还提到一些类似电影快镜头的东西（《精神活力》，第895页）。

变成现实的。它在一个对应对感觉－影像的回忆－影像中被现实化。梦幻的情况则产生两种重要差别。一方面，睡觉者的感觉继续存在，但处于无数外在或内在现实感觉的扩散状态，不受本身的控制，也不受意识的约束。另一方面，被现实化的潜在影像不能直接呈现，而要出现在另一种影像中，而这个影像本身又发挥着正在第三种影像中现实化的潜在影像的作用，以此类推，直至无穷。所以，梦幻不是一种隐喻，而是一系列变形，构成一个超级循环。这两个特征彼此关联。当睡觉者产生一片布满白点的绿面的明晰的现实感觉时，寄身于睡觉者的梦幻人就可以联想到一片长满小白花的绿色草原的影像，但这个影像只能当它变成布满白球的球桌的影像时才能实现，它只有在变为其他事物时才能实现。这些都不是隐喻，而是一种可以无限发展的生成。在勒内·克莱尔的《幕间节目》中，女舞蹈演员的短裙从台下看就“像怒放的花朵”，而这朵花“开合花冠，伸展花瓣，吐出花蕊”，取决于女舞蹈演员分开的双腿；城市的灯火在一个下棋男人的头发里变成“一大堆点燃的香烟”，而这些香烟又变成了“一根根希腊神庙的石柱和地窖的石柱，而棋盘这时隐约显现协和广场”[①]。在布努埃尔的《一条安达鲁狗》中，那个切割月亮的薄云影像变成了剃刀切割眼睛的影像，也因此完成连接下一个影像相关的潜在影像的作用。一撮浓毛可以变成

① 米特里，《实验电影》，塞格尔出版社，第96页。

了小熊仔，随后又转变为盘发，最后变成一圈看热闹的人。如果说美国电影至少有一次抓住了这种梦幻－影像的结构，那就是在勃斯特·基顿的滑稽片中，它与超现实主义，或更确切地说，与达达主义有着天然的亲缘关系。在《小夏洛克》的梦中，花园中那把歪椅的影像被街上翻跟头的影像取代，然后表现为在悬崖边探身的主人公，这时悬崖变成了狮子的血盆大口，而后是沙漠和仙人掌，主人公坐在上面，后来又表现为一座小山丘，由它衍生出一座被海浪拍击的小岛，主人公一头扎进一片雪海，当他最终浮出来时，又回到了花园。有时，梦幻－影像也会分散在片中各个部分，以便重构它们的整体。如在希区柯克的《迷魂咒》中，真正的梦没出现在达利的混凝纸雕塑的那个场景中，而是被分为若干隔离的成分，如桌布上餐叉的齿后来变成睡衣的条纹，又跳到白被单的条纹，然后是盥洗室的空间，随后又变成一个硕大的牛奶杯，最后是一片雪原和上面留下许多平行滑雪板印。这一系列分散影像形成一个大循环，其中，每个影像都是将它现实化的另一个影像的潜生性，直到所有这些影像组合暗含的感觉，并不断在主人公的无意识中成为现实，如，致命雪橇的暗含感觉。

梦幻－影像似乎也有两个极端，人们可以根据它们的技术生成加以区分。一种采用丰富的、超载的手段，如淡出淡入、叠印、错格、摄影机的复杂运动、特效、后期加工直至抽象和抽象化。相反地，另一种十分简练，采用简

单切换或剪辑－切，只进行经常性的脱节处理，用以“造成”梦幻，但这一切都是在具体客体之间进行的。影像技术总是反映某种想像的形而上学：就像两种看待影像过渡的方式。对于这一点，梦幻状态之于真实有点像语言的“不规则”状态之于日常用语：有时是超载的、复杂化的、超饱和的；有时反过来，是消减的、省略的、断裂的、分割的、脱节的。如果说这第二个极端在勃斯特·基顿的《小夏洛克》中表现得最为突出，那么第一个极端在茂瑙的《被遗忘的人》中则支配着一个巨大梦幻，片中两扇硕大无边的门淡出、过度曝光，变成十分动荡的抽象角度。这两种极端的对立在《幕间节目》和《一条安达鲁狗》中格外鲜明：勒内·克莱尔的影片变换一切手段，使它们成为片尾疯狂奔跑的运动的抽象化，而布努埃尔的影片则采用最简练的方式，在所有具体客体之间保持决定性的循环形式，用简单分切让它们彼此连接。[①] 然而，不管选择哪种极端，梦幻－影像总是遵循同一规律：形成一个大循环，

① 莫里斯·德鲁齐（《路易·布努埃尔，梦幻建筑师》，勒米尼尔出版社，第40—43页）分析这两部影片的矛盾之处，他发现《一条安达鲁狗》主要采用固定镜头，只用了几个俯摄、淡化和前后移动镜头，一次仰拍，一次全景，一次慢镜头；所以，布努埃尔本人也从中看到一种对当时先锋派影片的反应（不仅有《幕间节目》，还有杜拉克的《贝壳和牧师》，片中丰富的手法，成为阿尔托创意兼编剧反击这部影片的原因之一）。然而这种简约的观念本身包含另一类技术创举，如在《小夏洛克》的梦幻中，基顿面对的问题（透明手法是不存在的），参见戴维·罗宾逊，《勃斯特·基顿》，“影像与声音”一节，第53—54页。

每个影像从中实现前面的影像，而自己则在下一个影像中被现实化，以便尽可能地回到分断它的情境上来。因此，同回忆－影像一样，梦幻－影像保证真实与想像的不可识辨性。梦幻－影像服从梦幻者支配梦幻的条件，而梦幻的意识（真实）则服从观众支配梦幻的条件。勃斯特·基顿甘愿加剧这种断裂，制造出一种类似的屏幕的画框，以便主人公可以从厅堂的半明半暗中走到明亮的屏幕世界上来……

也许在这种大循环中存在超越这种断裂的方式，如梦幻、白日梦，怪异或魔力状态。对于所有这些不同于明确梦幻的状态，米歇尔·德维耶提出了一个十分有趣的概念，即“梦中梦”的概念。[①] 视听影像与其运动延伸完全断绝联系，但它不再通过与明确的回忆－影像或梦幻－影像发生联系来补偿这种损失。如果我们也试图界定这种梦中梦的状态，我们认为视听影像会在世界运动中延伸。确实存在运动的回归（这也是它的缺欠存在）。但不再是人物对视听情境作出的反应，而是一个世界运动替代了人物的衰竭运动。由此产生了迷失或障碍运动的世界化或“世俗化”，丧失个性或代词化[②]。路滑不滑，看你是否滑倒。受惊的孩子无法躲避危险，但世界可以为他逃跑或带着他

① 米歇尔·德维耶，《无法表述的梦幻》，《电影家》第35期，1978年2月。作者特别列举路易·马勒的例子：“《情人们》的夜景是一个梦幻，表现一种个性丧失过程。”

② 这个概念（“被世界所接受”）最早出现于宾斯旺格的精神病研究中。

跑，如同在滚梯上一样。人物可以不动，但在动画片中，摄影机可以让道路动起来，“在原地迈大步”的人物也就动起来了。世界本身的运动是主体不能或无法完成的。这是一种潜在运动，它可以被现实化，但要以它在整个空间中扩张和在时间中拉长为代价。因此，这是最大循环的界限。诚然，这些现象曾出现在梦幻中，如：布努埃尔《被遗忘的人》的梦幻，圣母变为一大块肉，孩子被肉慢慢吸过去，而不是自己扑过去；茂瑙的《幻影》中的恶梦，做梦者追赶马车，但他自己被追赶他的那些房子的影子推击着。但是，我们认为，明确的梦幻也包含或保留着这些世界运动，它们正相反被从梦中释放出来。

这方面最重要的作品之一是爱浦斯坦的《乌塞尔家的没落》：事物的视觉感知，如风景或者家具，在无限拉长的动作中延伸，使运动失去个性。慢镜头把运动从其运动物中释放出来，使之成为某种世界流动，某种场地流动，直至房屋的最终倒塌。亨利·哈达维的《比特·吕培生》不像一部美国梦幻影片，倒像是一个梦中梦，片子的高潮是石崩和云雾城堡的倒塌。劳顿的惟一影片《猎手之夜》让我们领略了牧师对孩子们的大围捕，但是牧师已失去围捕的运动，只剩下他的影子，就像中国的皮影，而整个大自然承包了孩子们逃跑的运动，孩子们藏身的小船似乎也变成了浮岛或滚梯上静止的避难所。在路易·马勒的大部分影片中，他总是或多或少地明显采用世界运动，影片的魔力也由此而来，如《情人们》中，一见钟情在泛舟的延伸

中与公园和月色融为一体。躯体本身的状态与世界运动彼此连接。在《通往绞刑架的电梯》中，电梯的骤停抑制了杀人犯的运动，并由引出其他人物的世界运动取而代之。《黑月亮》更是登峰造极，片中失去个性的运动把女主人公独角兽从一个世界带到一个世界，再带到另一个世界：女主人公从这个世界到那个世界只是为了逃避暴力的原始画面，这倒应了萨特所说的每个梦幻、甚至梦幻的每个阶段或者每个画面都是一个世界。[①] 每个梦幻都有动物，充满倒错（言语的听觉倒错、行为的不规则，如老妇人与老鼠对话，吮吸年轻姑娘的乳房）。在马勒的作品中，世界运动总是把人物推向乱伦、卖淫或堕落，使之无恶不作，正如那个有谎言癖的老头梦想的那样（《大西洋城》）。从魔力电影整体来看，这些世界化的、丧失个性的、代词化的运动及其慢镜头或快镜头，以及其倒错都借助了大自然、人为的方式和道具。莱皮埃在《梦幻之夜》中表现的就是人为手法和倒错的全部魔力，从而延伸了那个表面上睡觉的人的各种状态。新现实主义并不改变自己的初衷，相反地，忠诚于自己的目标，当它在人为但却是宇宙的运动中延伸，引出人物的视听情境的时候，不仅是德·西卡的《米兰奇迹》的魔力，还有费里尼的所有那些引人入胜的公园，以及自动便道、平底雪橇、隧道、自动滚梯、火箭或巨大的 8 字形过山车，它们“都必须引导参观者一观

① 萨特，《想象物》，伽利玛出版社，第 324—325 页。

众从一个特殊的空间－时间来到另一个同样自主的空间－时间”（尤其是《女人城》）。[①]

音乐喜剧是地道的丧失个性和代词化的运动，舞蹈的过程表现了一个梦幻世界。在贝克莱的作品中，那些众多的被表现的女孩构成一个魔力无产阶级，她们的躯体、双腿和面孔成为一部巨型变形机的零件：这些“人物”如同万花筒中的景物，可以在地面或水中缩小和扩大，它们经常被俯摄，围绕一个垂直轴心旋转，彼此转变，直至达到纯粹的抽象。[②] 诚然，在贝克莱作品中，更不用说在一般的音乐喜剧中，独舞或双人舞虽然保持了某种个性，作为运动的创作源泉被保留下来，但是，关键的问题是，舞蹈者个人的才华即主观性从个体的运动性转化为一种超人的成份，即舞蹈表现世界运动的方式。这是真实的时刻，舞蹈者虽然还在舞动，但他已成为一个梦游者，即将被召唤他的运动附体。人们可以在弗雷德·亚斯代尔表演中看到这种情况，散步在不知不觉中变成了舞蹈（米纳利的《篷车乐队》），还有金·凯利的表现，便道的高低不平使他翩翩起舞（多南的《雨中曲》）。在行走和跳舞之间，有时存在着一种被阿兰·马松称之为“零度”的东西，如：迟疑、

① 阿蒙卡尔，《费里尼 II》，电影研究丛书，第 90 页。

② 关于贝克莱作品中的垂直性及万花筒视角，参见米特里，《电影史》，德拉热出版社，第四卷，第 185—188 页，以及第五卷，第 582—583 页。

差距、延缓、一系列落空的准备（圣德里区的《风流舰队》），或者相反，如一种突然降生（《大礼帽》）。人们经常比较亚斯代尔和凯利的风格。毫无疑问，在前者的表演中，重心超越了他羸弱的躯体，在他身外飘动，失去了垂直性，他上下左右舞出的步子只是他的轮廓，他的只影或者无数身影，因此，他是在与影共舞（史蒂文森的《风月无边》）。而在后者的表演中，重心垂直向下，身体笔直，以便从内心表现和塑造一个模特儿－舞蹈者。“摆动的运动力度总是增强凯利的热情和力量，他那种弹簧般的跳跃总是容易被感觉到。相反，亚斯代尔的动作贯穿着智慧的鲜明意愿，从不放弃躯体的运动”，它们界定着这些“连续和完美的身影”①。克莱斯特这样界定这种美的两个极端：“一个没有任何意识的人的躯体和一个拥有无限意识的人的躯体。”凯利和亚斯代尔就属于这种情况。但是，在这两种情况下，音乐喜剧并不满足于让我们走进舞蹈，或者换句话说，让我们产生梦幻。在这方面，电影行为是要让舞蹈者自己走进舞蹈，如同人们走进梦幻。如果说音乐喜剧向我们明确展现如此多的梦幻，或者可变形的假梦幻场面（《雨中曲》、《篷车乐队》，特别是米纳利的《花都艳舞》），这是因为音乐喜剧本身就是一个神奇梦幻，但它是一个梦中梦，它本身包含假定真实性转化为梦幻的过程。

① 阿兰·马松，《音乐喜剧》，斯托克出版社，第49—50页（关于马松所说“零度”或“走进舞蹈”，参见该书第112—114页，第122页和第220页）。

然而，尽管这个真实性是假定的，它仍十分模糊。事实上，人们可以用两种方式来表现它们。要么人们认为：音乐喜剧首先向我们展示普遍的感知－运动影像，而其中的人物处于这样的情境：他们需以自己的行动做出反应，但他们个人的行动和运动会逐渐通过舞蹈转变为世界运动，从而超越了运动情境，哪怕它还可以还原，等等。要么，人们反过来认为这种出发点只在表面上是一个感知－运动情境，而更深层是一个已经失去了其运动延伸的纯视听情境，一种纯描述已替代了它的对象，成为纯粹的布景。因此，世界运动直接响应视觉符号和听觉符号的召唤（而“零度”不再表明一种渐进的转变，而是表明对普遍感知－运动关联的摈弃）。在第一种情况下，不妨采用马松的说法，人们从叙事性过渡到戏剧性，走进了梦中梦；在第二种情况下，人们是从戏剧性走向表演，如同从布景走向舞蹈，保留着梦中梦的完整性，甚至包括行走。这两种观点在音乐喜剧中重叠，但第二种观点显然更通俗易懂。在斯坦雷·多南的作品中，感知－运动情境保留“平面视觉”的透明度，如：风景、城市、人影的明信片或底片，它让位于这些纯视听情境，色彩在这里具有重要价值，面被压扁的动作不再区别于彩色布景的运动元素。这时，舞蹈直接产生梦幻力量，这种梦幻力量赋予这些平面视觉以深度和活力，在布景之中或布景之外展现一个完整空间，并赋予影像一个世界，营造它的世界氛围（《穿着睡衣野餐》，《雨中曲》，不仅在街头跳舞，还可以在百老

汇演出)。“因此，舞蹈确保从平面视觉向空间开放的过渡”[①]。舞蹈是在梦幻中与视听影像相呼应的世界运动。

米纳利还发现舞蹈不仅赋予影像一个流动世界，而且世界与影像的数量旗鼓相当：“每个影像都环绕着世界的氛围”，萨特说。世界的多样性是米纳利第一个发现，从而奠定了他的电影天文学的立场。那么，怎样从一个世界到另一个世界呢？这是他的第二个发现：舞蹈不再只是世界运动，也是一个世界向另一个世界的过渡，舞蹈走进另一个世界，既是破坏也是开拓。问题不再是从一个普通的真实世界过渡到特殊的梦幻世界，因为真实世界已经包含了这些，而梦幻世界看上去是在禁止我们完成这个过程，如《游击队》中的倒置，人们只能在一个宽阔的俯摄镜头中看到我们分隔这个永恒和封闭村落的真实性。米纳利作品中的每个世界，每个梦幻都是自我封闭的。它所包容的一切，包括梦游者都是被禁锢的。它拥有梦游者、囚徒、悍妇、女看守和美人鱼。每个布景都尽善尽美，成为替代情境的纯世界描述。[②] 色彩就是梦幻，这不是因为梦幻多姿多彩，而是因为米纳利的色彩具有一种极高的吸纳乃至吞食价值。因此，应该走进去，被吸纳进去，但不能迷失

① 参看阿兰·马松对多南的精辟评论，《音乐喜剧》，第99—103页。

② 特里斯唐·雷诺，《米纳利》，载《电影资料》：“布景不包含在场面调度中，它只是一个构成元素，是场面调度的动力。”米纳利影片中的活力比叙事更重要，“它可以通过一定数量的布景表现一次旅行，这些布景可以准确地把握人物的发展”。

方向或不知所措。舞蹈不再是勾勒世界的梦幻运动，它深化了，增值了，成为走进另一个世界，就是说走进另一个人的世界，另一个人的梦幻或过去的惟一方式。《约兰达》和《海盗》是两部成功之作。亚斯代尔和后来的凯利分别走进年轻姑娘的梦幻，甘冒失去生命的风险。[①]在所有非音乐喜剧的作品中，如单纯的喜剧或正剧，也存在相当于舞蹈和歌曲的东西，它总是把人物带入另一个人的梦幻，这些也应归功于米纳利。在《潜流》中，那个少妇踏着勃拉姆斯乐曲的节拍，走进了她丈夫恶梦的深处，以获得那个不曾相识的兄弟的梦幻和爱情，从而从一个世界走到了另一个世界。在《大钟》中，作为世界运动的自动滚梯蹩断了姑娘的鞋跟，把她带入那个休假军人的白日梦中。在《圣经启示录的四骑士》这部巨制中，骑士跃马奔驰和亡父的可怕回忆把那位美学家从自己的梦幻中解脱出来，并将他带入战争的普遍恶梦之中。从此，当主人公因成为另一个人梦幻的俘虏而死亡时（不仅是《圣经启示录的四骑士》，还有《游击队》中那个企图逃跑的人的死亡），真实性必然会被设计成恶梦的深渊，或者被设计成梦与梦之间的契合，最终达到每个梦幻被对方吸纳的良好结局（如在

① 雅克·费舍对米纳利作品中这种梦幻"阴暗部分"进行了分析：在《约兰达》中，那些留着长指甲的洗衣妇们企图用床单抓住那个男人；在《海盗》中，那个男人不仅被吞进年轻姑娘的梦中，而且这个姑娘因魔法师的魔球作用而整日惶惶不安。（《电影家》第34期，1978年1月，第16—18页）

《风流艳舞》中，那位舞女使两个敌对的世界重归于好）。在多南的作品中，描述－布景和舞蹈－运动的关系不再是一个平面视角和空间延展的关系，面多多少少是吸纳世界与世界过渡的关系。没有什么可以像米纳利的音乐喜剧那样如此接近记忆、梦幻和时间的秘密，成为真实与想像的不可辨识点。这是梦幻奇特且诱人的设计，依据这种设计，梦幻必须意味着它总是涉及另一个人的梦幻，或者像在《包法利夫人》这部杰作中那样，本身为自己的真实主体构成一种毁灭性的残酷力量。

杰里·刘易斯对滑稽片的改革有许多因素得益于音乐喜剧。人们可以扼要概述滑稽片各个时期的发展：首先是对感知－运动情境的无限狂热，每个情境的连贯都被无限地扩大，积淀，延伸，这些情境的独立因果关系的交叉和碰撞多种多样，形成一个膨胀的整体。在第二个时期，这种因素继续存在，并且有增无减，更加精炼（如基顿的轨迹，黎卢瓦的上升系列，劳莱尔和哈迪的解构系列）。但第二个时期的特点是将强烈的情感、情爱的因素注入到感知－运动模式之中：根据情感－影像的两个极端，这种情感因素有时体现在勃斯特·基顿的毫无表情、自省面部的纯本色上，有时体现在卓别林表情丰富多变的面部的感染力上。然而，在这两种情况下，这种情感因素都渗透和扩散在动作的形式中，不管它打入卓别林这样的“小块头”，还是填充和改变基登这样的“大块头”。这种情感因素还表现在滑稽片中那些月亮丑角身上：劳莱尔是受月亮影响

的精神病人，朗格东也是梦幻强迫症和白日梦者，还有阿尔博·马克恩，他在冲动中寻找暴力，在竖琴上寻找安宁。但是，即使在朗格东身上，这种情感因素总是用于感知－运动模式或运动－影像的迷宫，赋予因果关系的碰撞和相遇一个新的维度，这种维度在第一个时期中是不存在的。滑稽片的第三个时期包含了有声片，但有声片的介入只是作为一种新影像的载体或条件：心理影像把感知－运动网络推向极至，同时解决了感知－运动模式在既是无可辩驳的又是荒谬的或挑衅的逻辑关系链上的迂回、相遇和碰撞。这种心理影像是话语影像，如同它在卓别林的有声片中那些重要话语中表现的那样，它也是克鲁肖·马克斯或菲尔兹无意义影片中的论证－影像。尽管这种分析过于简单，但它足以让人们预感到第四个阶段或第四个时期的到来：感知－运动关联的决裂，纯视听情境的建立，这种情境不再在动作中延伸，而是进入一个循环系统，这个循环先在这些纯视听情境上循环，然后再引出另一个循环。这就是杰里·刘易斯表现的东西。布景具有了自身价值，成为替代了自己客体的纯描述，如《善于勾引女人的人》中，姑娘们那幢出了名的房子只是整体的断面，而动作则让位于食人女妖和已变成舞者的主人公的大段芭蕾。从这个意义上讲，杰里·刘易斯的滑稽片是从音乐喜剧中汲取营养的[①]。甚至他的舞步如同舞蹈中的错步一样，形成一

① 参见罗贝尔·贝纳尤恩，《你好，刘易斯先生》，洛斯费尔德出版社。

个“零度”，被用一切可能的手段延伸、变更和变化，直到出现完美的舞蹈（《肉》）。

布景表现形式、色彩和声音的强化作用。杰里·刘易斯的人物不是幼稚的，而是内卷的，好像任何东西都会在他脑中和心里引起共鸣；但是反过来，他的那些受压抑的细小动作和他发出的不连贯的声音也在产生共鸣，因为它们启动了一个世界运动。这个世界运动要么走向灾难（如《肉》中音乐教授家布景的毁坏），要么从一个世界走向另一个世界，这时，色彩变色，形状变形，声音变调（《疯癫的教授》）。刘易斯重新启用美国电影的一个经典形象，即失败者的形象，天生倒霉蛋的形象，这种人是这样的：他“做什么都过分”。但是，在滑稽片的范畴里，这个“过分”变成了一个世界运动，能够拯救他并使他成为赢家。他的躯体因痉挛和各种电流以及连续波而抖动不已，就像他掷骰子时的情形（《好莱坞或半身像》）。这不再是工具或机器的时代，好像前面的几个阶段，尤其是我们描述过的基顿的机器。这是电子和遥控客体的新时代，在这里，视觉和听觉符号取代感知－运动符号。它不再是失控和变成疯子的机器，如《摩登时代》中那台供料机，它是自主的技术客体的冷静理性，这自主的技术客体可以对情境做出反应并摧毁布景，不只有《金钱无足轻重》中那座电子控制间和割草机，还有撞坏自选柜台的小推车（《不称职的勤杂工》）和那台在商店里吞进商品、衣服、顾客、

壁纸等一切东西的吸尘器（《谁在守店》）。[①] 新滑稽片不再来自人物带来的能量生成，不再像以前那样扩散和扩大。新滑稽片产生于这样的情况：人物（不情愿地）踏上一条动力束，随之而去并准确地构成世界运动，即一种舞蹈、变化的新方式，“小幅度摆动替代了大强度的机能和大幅度动作”。[②] 在这种情况下，人们可以说柏格森已经过时了，因为喜剧性不再来自活人身上的机械性，而是来自带走和吸引活人的世界运动。杰里·刘易斯使用十分先进的现代技术（特别是他发明的电子循环系统）的好处只是因为它适应这种新滑稽影像的形式和内容。纯视听情境不再在动作中延伸，而是涉及某种波段。这种波段就是世界运动，人物被安置在这上面，如同进入轨道，激发出杰里·刘易斯对于这种十分特殊的梦样谵妄或这种梦中梦状态的最奇妙的表现题材。因此，滑稽人物通过这种“繁殖”方法又生产其他的繁殖（如《传家宝》中的六个叔叔），或者包含其他自行消失的繁殖（《一张睡椅上的三个人》中的那

① 这里提到的三部影片均为塔什林的作品。但他们二人的合作难以区分，客体的积极的自主性是刘易斯影片中不变成分。热拉尔·里卡森（《杰里·刘易斯》，塞格尔出版社）在他称为“客体人格化”中，在他区分前面的滑稽片的工具和机器中，看到刘易斯的喜剧基础。这种独特性主要依靠电子和新的运动与动作类型。

② 热拉尔·拉比诺维奇分析了这些动作和运动的变化，如新体育、舞蹈和体操，它们应合电子时代的时尚。（《世界报》，1980 年 7 月 27 日，第 13 版）人们可以在杰里·刘易斯的作品中发现，所有运动都预示了新兴的“break”或“smurf”舞蹈。

三个人），这就是面孔、躯体、人群的“自发性繁殖”，彼此相遇、相好和分手的人物“凝聚”（《大嘴巴》）。[①]

滑稽片的这一新时期，也包含塔蒂的发明创造。两个作者虽无相似之处，但却有着许多相通之处。在塔蒂作品中，玻璃、“橱窗”变成了地道的视听情境。《游戏时间》中的大客厅，《交易》中的展堂（与费里尼作品中的游乐场一样重要）都是构成滑稽片新质料的描述－布景，即视觉符号和听觉符号。[②] 正如我们所看到的，声音走进了视觉创作的深层关系，因为声音和视觉二者不再包含在简单的感知－运动模式之中。于洛先生的出现就足以说明问题，他的步履每走一步就足以造就一个舞蹈者。然而，周而复始，一道宇宙波，如阵风和暴雨，钻进了《于洛先生的假日》中的海滨小旅馆；《我的舅舅》中那所电子控制的房子在一种丧失个性、代词化的运动中变得一团糟；《游戏时间》中的饭馆在一次冲动中化为废墟，这种冲动取缔了描述，并将其变成另一种描述。于洛先生随时准备

① 关于路易斯作品中的梦样谵妄的观点，参见安德烈·拉巴特（《电影手册》第132期，1962年6月）和让－路易·科莫利（《电影手册》第197期，1968年2月）的两篇重要分析。科莫利提到一种“扩散波的存在”的说法。

② 参见让－路易·舍费尔《橱窗》和塞尔日·达奈《塔蒂赞》，《电影手册》第303期，1979年9月。从《于洛先生的假日》起，巴赞就指出这些情境如何向时间－影像开放（《电影是什么?》中“于洛先生与时间”，塞尔出版社）。

随他创造的世界运动而去，或者说等待它而获得新生。塔蒂的全部天才是小幅度波动，它到处繁殖于洛先生，组成和拆散人群，联系和分离人物，如同现代芭蕾，如《我的舅舅》那段在花园小石地而上跳的芭蕾，或者《交易》中那些机械师失重的场景。《于洛先生的假日》中提前燃放的烟花正如达奈针对《炫耀》所说的：这是电子背景中的色彩光痕。

塔蒂释放自己的梦样谵妄，抑制任何能够脱离它的音乐喜剧的运动，以便帮助视听影像，建构一种新的视觉艺术，一种新的听觉艺术。雅克·德米不是将音乐喜剧，而是将一种歌剧，一种民间歌剧联系起来，或许他将勒内·克莱尔作品中最具特色的东西联系起来，当情境成为自具价值的纯布景时。动作让位于一种民间歌舞芭蕾，人群和人物彼此相继、交叉、玩转环和抢四角游戏。在德米的作品中；人们可以领略由彩色的描述一布景体现的视听情境，这些视听情境不再在动作中，而是在载歌载舞中延伸，成为动作的某种“脱节”、某个“距离”。人们发现两个层次：一方而，是由城市、居民、阶层、关系、人物的行为和激情界定的感知－运动情境；另一个方而，即在更深的层次上，城市与可作为自身背景的东西融为一体，如波姆雷通道，而歌唱的动作变成了城市和阶层的运动，人物在这里相遇却不相识，或者反过来，他们在一种纯视听情境中相遇，相对，相会，聚首和分手。这种纯视听情境在它周围又编织一个梦中梦，即“迷幻循环”或者一种名

符其实的“奇观”。[①] 在刘易斯和塔蒂的作品中，布景代替了情境，交叉移位代替了动作。

① 自《劳拉》（德米视之为歌剧喜剧）起，克洛德·奥里耶就指出了这些人物交叉或聚集的现象，以及这些动作的“距离”。（《银幕回忆》第42页）同样在《城市中的房子》中，雅克·费舍指出上校夫人寓所里的人物穿插场景，如同一个“迷幻循环”，超越了叙事。多米尼克·里埃利强调布景的绘画自主性和音乐中的“动作脱节”（参见《电影家》第82期，1982年10月）。

第四章
时间的晶体

1

电影不只表现影像，它还要让世界包围影像。为此，电影很早就在寻找那些日益扩大的循环，把现实影像与回忆－影像、梦幻－影像、世界－影像统一起来。戈达尔指责临终人的视角时（“我没有死，因为我的生命并不在我眼前经过”），不是在《各自逃命》中对这种外延现象提出了疑问吗？我们是否应该采取逆向思维，即缩小影像，而不是扩大它？寻找最小的作为所有其他循环内在界限的并能将现实影像同即时、对称、延续乃至同时的复制形式连接起来的循环。回忆或梦幻的较大循环包含了这种狭窄基础，这个极端尖点，而不是相反。这种倾向早在闪回镜头的联系中有所表现：在曼凯维支的作品中，那个在“过

去”叙述的人物和他在了解某事后讲述的这个过去构成了一个小循环；在卡尔内的《太阳升起》中，所有把我们每次带回那个旅馆房间的回忆循环都建基于一个小循环之上，即对正巧发生在这个房间中的谋杀案记忆犹新。如果人们沿着这个倾向走下去，人们可以认为现实影像本身具有一个与之相应的潜在影像，即复制品或反射。按柏格森的说法，真实客体被反映在某个镜像中，如同被反映在潜在客体中，与此同时，这种潜在客体自身又掩盖或反射这个真实客体：二者之间存在一种“聚合”关系。[①] 存在着现实的与潜在双重影像的形成。这就犹如一个镜像、一张照片、一张明信片活动起来，具有了独立性，并走进现实，哪怕现实影像遵循释放和捕捉的双重运动，又重新回到镜中，重新回到明信片或照片上原位。

现在，人们承认这种十分特殊的描述形式，它不针对不同的假设客体，而是根据罗伯－格里耶的要求，不停地吸纳和创造自己的客体。[②] 越来越宽泛的循环得到发展，去对应越来越深的真实层次和越来越高的记忆或思维层

① 柏格森，《材料与记忆》，第274页；《精神活力》，第917页。我们在前面的章节中已经看到当人们在审视“最小”循环，“最接近直接感知视角的”循环时，柏格森的循环模式如何表示不规则的表象。《材料与记忆》，第250页。

② 让·里卡多在“捕捉”和“释放”的双重方向上发展了描述理论：有时人物和真实的假定事件在“重现”中凝固，有时则相反。（《新小说》，瑟耶出版社，第112—121页）。这些手法在罗伯－格里耶的影片中十分常见。

次。但是，正是现实影像及其潜在影像的这种最严密的循环在支撑着整体，并充当内在界限。我们已经看到，感觉与回忆、真实与想像、身体与心理，或者它们的影像如何在更大的范围内，围绕一个不可识辨点，不断地彼此承传，彼此赛跑，彼此呼应。但是，这个不可识辨性点恰恰是构成它的最小循环，就是说现实影像和潜在影像的聚合是现实和潜在双重影像。我们曾把脱离其运动延伸的现实影像称为视觉符号（和听觉符号），因为，它是由大循环构成，与能够表现为回忆－影像、梦幻－影像、世界－影像的东西进行交流。但是，当现实视觉影像与它自己的潜在影像结晶成为内在小循环时，视觉符号才能找到其真正的遗传成分。晶体－影像为我们提供了视觉符号及其构成元素的理由，或者更确切地讲，“核心”。而这些视觉符号只不过是晶体－影像的光环。

晶体－影像或者晶体描述具有双面性，两个面各有不同。这是因为真实与想像的含混是一个简单的事实错误，不影响它们的可辨识性：这种含混只形成于某个人的“头脑”中。而不可辨识性则构成某种客观幻觉，它虽不消除这两个面的差异，但却使之无法确定，每个面都在互为前提或相互置换的关系中发挥着对方的作用。[①]事实上，就

① 参见叶尔姆斯列夫关于“内容”与“表达”的论述：“不能认同这样的观点是合理的：把它们中的一些称为表达，另一些科学内容，或者相反；它们彼此而言被界定为相互联系的，所以严格地讲，它们谁都不是表达和（转下页）

现实而言，没有不变成现实的潜在，同样，也没有不变成潜在的现实。这是可自由置换的反面和正面。正如巴什拉所言，它们是“相辅相成的影像”，并进行某种交换。[①] 因此，真实与想像，现在与过去，现实与潜在的不可辨识性绝不产生于头脑或精神之中，但它是某些本质上是复制品的存在影像的客观特征。于是，出现了两个问题范畴，一个是结构范畴，一个是生成范畴。首先，这些界定晶体结构的现实和潜在的并合（consolidés）是什么（侧重于普通美学的角度，而不是科学的角度）？其次，出现在这些结构中的遗传操作是怎样的？

最为人熟知的例子是镜子。正如我们在奥菲尔斯的全部作品和洛塞的作品中，特别是在《夏娃》和《仆人》中所看到的，[②] 斜镜、凹镜和凸镜、威尼斯镜都是某个循环不可分割的部分。这个循环本身就是一种交换：镜像对于镜子反映的现实人物而言是潜在的，而就镜像只给人物留下某种简单的潜在性并将其推到画外的镜子而言，又是现实的。这种交换如此活跃，以至于它的循环涉及一个不断增边的多边形，如一只钻戒戒面反射出的面孔，从无数望

（接上页）内容。如果把它们分开，人们只能通过对比或相对的方式来界定它们，好像是函数中相互对立的数项一样。”（《语言理论绪论》，午夜出版社，第85页）

① 巴什拉，《大地与意志憧憬》，戈尔蒂出版社，第290页。

② 关于“摄影机同多面镜进行的360°运动”，参见西芒，《洛塞的书》，斯托克出版社，第261—262页、第274页。

远镜中看到的演员。当潜在影像如此繁殖时，它们的整体就会吞食人物的整个现实性，此时，这个人物也只是许多影像中的一种潜在性了。此种情境最早出现在威尔斯的《公民凯恩》中，当凯恩经过两个面对面放置的镜子的时候。但是这种情境最典型的体现是在《上海小姐》那个著名的镜宫中，在此，不可辨识性原则登峰造极。这是一个完美的晶体－影像，无数镜子呈现两个人物的现实性，而他们只能通过打碎所有镜子，进行面对面的厮杀才能重新获得他们的现实性。

因此，现实影像及其潜在影像构成最小的内在循环，至少是一个尖点或一个点，但这个最小的内在循环是一个具有不同元素的物理点（近似于伊壁鸠鲁的原子）。它们不同，但又不可辨识，就像不断彼此交换的现实与潜在。当潜在影像变为现实影像时，它是可见的、清晰的，如镜子般清楚，如打磨过的水晶般结实。然而，现实影像也可变为潜在影像，它因此又变成不可见的、不透明的和暗淡的，如同刚从地下挖出的水晶。因此，现实－潜在这对组合直接在暗淡－清晰中延伸，这是它们交换的表现方式。只是这些条件（尤其是气候条件）的变化是为了使清晰面变暗、阴暗面再变为清晰。交换就这样完成了。但只要这些条件未被明确，这两个面就存在差异而非不可辨识性。这种情境似乎使我们想到科学。如果说在扎努西的作品中，这种情境作为一种科学启示被发展了，这也绝非偶然。不过，扎努西感兴趣的，是科学的“权力”，科学与

生活的关系，尤其是科学在科学家本人生活中的投射。[①]《晶体的结构》主要讲两个科学家的故事，一位是事业有成，闪耀着正统科学、纯科学的光环，而另一位则在黑暗的生活和看不到光明的工作中苟延残喘。然而，从另一个方面看，这个黑暗面不是也可以变成光明面吗？尽管这种光明不再是科学的光明，尽管它更像是奥古斯都式“感悟”那样的信仰，而那些纯科学的代表却奇怪地变得暗淡无光，效忠于某种无法言明的权力意志的事业（《烟幕》、《命令》），扎努西就是这些作者中的一员。继德莱叶之后，这些作者懂得让对白充满宗教、形而上学或科学的色彩，使之成为一种最日常的、最粗俗的规定性。他们的成功恰恰来自于不可辨识性的原则。什么是光明的，是人脑断面图的清晰的科学示意，还是祈祷的僧侣看不透的脑壳（《感悟》）？在这两种不同的而之间，将永远存在着一个疑问，使我们无法知道哪一面是明，哪一面是暗。这完全取决于条件。在《对位》中，当两个主角“正在拼杀，浑身冰冻，泥浆满身时，太阳升起来了”[②]。这是因为条件反映环境，如同我们在扎努西作品中经常看到的气象条件。

---

① 塞尔日·达奈发现，在东欧的电影中，科学权力具有很大的外延，因为它是惟一能够展示的和经得起审查的东西（政治权力不许触及）：日常生活经验和“非官方”的科学话语的并存由此而来。参见《斜坡》，电影手册和伽利玛联合出版，第99页（关于扎努西和马卡维也夫）。

② 彼得·考韦，《躯体倒下》，《电影家》第87期，1983年3月，第6页。该文含有对扎努西全部作品的精辟分析。

晶体不再受两个面对面的镜子的外在位置的限制，而是服从于受环境影响的内在胚胎的支配。什么是可以撒在环境中的胚胎，如扎努西电影中表现的荒漠和雪源？或者，尽管人类做出努力，环境会不会仍然是非晶质的，与此同时，晶体被从内部掏空，胚胎也只是死亡的胚胎，不是病死的，就是自杀的（《漩涡》）？因此，交换或者不可辨识性在晶体循环中以三种方式彼此衔接：现实的和潜在的（或者两个面对面的镜子）；清晰的与暗淡的；胚胎与环境。扎努西力求让这些不确定性原则的各种现象贯穿在整个电影中。

扎努西把科学家变成了一个演员，也就是说，一个地道的戏剧人物。但这已经是演员本身的情境：晶体在成为一个大剧场之前，是一个戏台或者一个圆形演出场地。演员要贴合其公众角色，即他要把角色的潜在影像变成现实影像，使其成为可见的和明亮的。演员是“魔鬼”，或者说，魔鬼是那些天生的演员，如连体人或躯干人，因为他们的角色比一般人不是多了什么，就是少了什么。但是，角色的潜在影像越是现实的和清晰的，演员的现实影像就越暗淡和越昏暗：这里存在着演员个人的意图，阴险的报复，十分隐秘的犯罪或惩恶活动。而随着被中断的角色重新变成不可见的，这种地下活动又会清晰起来，成为可见的。我们知道这种绝对主题已经出现在托德·勃洛宁作品的无声片中。一个假躯干人为了扮演这个角色，真的让人砍去双臂，以表示对那个不愿看到男人手臂的女人的爱慕

之情，但他又试图谋杀一个健全的情敌以重新获得自我（《陌生人》）。在《三人俱乐部》中，讲腹语术的埃可只能通过他的玩偶进行表达，但他乔装一个老妇人从事犯罪活动以求重新获得自我，哪怕是通过被诬告的人的嘴忏悔自己的罪行。《畸形人》中的魔鬼之所以成为魔鬼，是因为人们强迫他们扮演表面的角色，所以，他们集合起来进行一次阴险的报复，赢得一个奇特特殊的亮点，而这个亮点又因它们的光亮中断了他们的角色。[①] 在《乌鸦》中，“演员”在蜕变过程中突然瘫痪不起，因为他想利用他的主教身份进行犯罪活动，犹如这种魔鬼般的罪恶交换突然停滞。一般说来，一种异常的、令人窒息的迟钝总是浸透勃洛宁的这种晶体人物身上。勃洛宁作品中表现的，绝非我们在其他作品中所看到的关于戏剧或马戏的思索，而是演员的两面性。只有电影在建立自身循环中能够抓住这一点。公众角色的潜在影像是现实的，但这只是针对某种个人罪行的潜在影像而言，这种影像也会变成现实的，并代替前者。人们不再知道什么是角色，什么是罪行。或许应该在演员和作者之间，如在勃洛宁和隆·沙内之间，寻求

① 参看让－玛丽·萨巴蒂埃分析勃洛宁的文章《幻想电影的经典作品》，巴尔兰出版社，第83—85页：“勃洛宁的全部作品建基在演出－真实的辩证关系上……演员从真实的人转变为幻想的能力，以及这种能力蕴含的增量并不真的来自德国浪漫主义或杰凯尔－海德神话中的解体主题，与其说它是一种复制品，莫如说是一种反射，一种别人目光中的反射，而真面目则在面具下永远是看不清的。”

某种特殊的妥协。演员的这种晶体循环，如他的透明面和阴暗面，就是变性人。如果说勃洛宁因此而获得了一种不可确定的诗意，那么似乎有两部重要的变性人影片继承了他的灵感：希区柯克的《谋杀案》和市川昆的《一个演员的复仇》，这部影片的黑色背景别具一格。

在这张如此五花八门的名单上，我们还要算上船。船也是一个演出场地，一个循环。在透纳的绘画中，一分为二似乎不是事故，而是船特有的权力。赫尔曼·麦尔维尔在他的传奇故事作品中永远确定了这种结构。作为撒向大海的胚胎，船处于两个晶体面之间：一是清晰面，即船的水上部分，一切都必须是可见的，井然有序的；一是阴暗面，即船的水下部分，这一面在水中产生如司炉工的黑脸。但清晰面似乎在实现一种吸引乘客的戏剧或戏剧性；而潜在影像则进入阴暗面，在机械手的操作规程中，在水手长的喜怒无常的变化中，在船长的偏执狂和奋起反抗的黑人的暗中报复中得以实现。[①] 这是两种潜在影像的循环，它们不断地相互地成为现实，又不断地重复变化。并不是休斯顿的影片《莫比·迪克》提出了船的这种电影解释，人们在威尔斯的《上海小姐》中找到这种晶体－影像的大部分形象，如“Circé”号游艇就体现了可视面和不

① 关于麦尔维尔作品中的船舰、视角、可见物和不可见物、透明物与阴暗物，参见雷伊·杜朗，《麦尔维尔》（人文时代出版社），以及菲里普·雅沃尔斯基，《沙漠与帝国》（巴黎七大博士论文）。

可视面。天真的主人公的上当受骗是清晰面，魔鬼水族馆的阴森场景是阴暗面。这个场景悄然出现并随着清晰面逐渐变得模糊或者混乱进一步扩大。费里尼找到了另一种方式，他在马戏团表演场之外，又发现作为最终命运的船的循环。《阿玛尔科德》中的大邮轮在造型艺术中成为海上生死的巨大胚胎。但在《航行吧，船》中，船繁衍成一些不断变大的多棱体的各面。首先，船本身分为上下两个部分：船上和海员一切可见的秩序都服务于乘客－歌唱者的重要戏剧性情节；面当这些上面的乘客看见下面的劳工时，后者就变成了上面乘客进行的唱歌比赛和在餐厅进行音乐比赛的观众和听众。随后，这种分化改变了方向，转变为甲板上乘客－歌唱者和落水者－劳工两个阵营：这里，在巴托克音乐伴奏中，还进行着现实与潜在，清晰和阴暗的交换。再后，这种分化又变成两个部分：那艘盲目的、封闭的、可怕的阴森战船来索要逃跑者，而那艘透明的船也已经完成了它的死亡情节。两艘船在越来越快的精彩影像循环中爆炸并沉没，把属于大海的东西归还给大海。对莫比·迪克面言，这是一个永远无法定形的环境，是一头沉郁的犀牛。这是互动影像，是绘画和音乐世界末日中的船－晶体的循环。在最后的几个动作中，那个杀人成癖的年轻恐怖分子不得不往那艘屠杀人的阴暗窄小的船上扔出最后一颗炸弹。

船也可以是死亡之舟，小教堂的侧殿也可以是交换的场所。死者的潜在幸存也可以成为现实，但这是否要以将

我们的生活变成潜在为代价呢？究竟死者属于我们，还是我们属于死者？我们珍爱死者是因为我们厌恶活着的人，还是因为我们拥护和需要生命？特吕弗的佳作《绿色房间》就构成了形成这种绿色神奇晶体，这块绿宝石的四个面。那时，主人公藏身于一个小房间，敞开的窗户反射着绿色，他在这里过着一种乏味的生活，形同行尸走肉。而在小教堂这个晶体中，人们可以看到成千上万的蜡烛形成火林，但这火林总是缺少一边，以致无法形成一个“完美图案”。总是有某男或某女没有点燃的那支蜡烛，正是生活的这种不可限制的持久性使晶体变成了无限。

晶体就是表现。这种表现从镜子发展到胚胎。这种循环也经历三种形态：现实与潜在，清晰与阴暗，胚胎与环境。事实上，一方面，胚胎是使当时无定形的环境晶体化的潜在影像；但另一方面，这个环境必须具备某种可晶体化的潜在结构，与之相关的是胚胎可以发挥现实影像作用的结构。这里，现实与潜在同样在不可辨识性中进行交换，但这种不可辨识性总是保留着差异。在《公民凯恩》一个著名段落镜头中，那个小玻璃球从垂死者的手中滑落，摔得粉碎，但这个小玻璃球包容的雪花向我们扑洒过来，在我们即将体验的环境中播下胚胎。人们无法预知这个潜在胚胎（“罗斯布德”）是否会成为现实，因为人们无法预知这个现实环境是否具有相应的潜在性。或许本该这样理解赫尔措格《玻璃心》的精美影像和该片的双面性。寻找心、炼金术秘诀和红水晶与寻找宇宙界限密不可分，

它们是思想的高度集中和真实的深层视角。但是，应该让晶体的火种在整个制作领域传递，使世界不再是一个濒临漩涡的扁平的无定形环境，并展示其自身的无穷的晶体潜力（“大地来自水中，我看见了一块新大陆……”）。[①] 赫尔措格在这部影片中创造出电影史上最重要的晶体－影像。在塔尔可夫斯基作品中也有类似的尝试，他一部接着一部地尝试，又一部接着一部地否定：《镜子》构成一个旋转的两面晶体，如果人们把它比作一个不可视的成年人物（其母，其妻）；如果把它比作两对可视的夫妻（其母和孩子的他，其妻和他的孩子），这个晶体就有四个面。这个晶体自转，如同一个审视不明环境而左顾右盼的头：俄罗斯是什么？俄罗斯是什么？……这个胚胎似乎在这些潮湿的、清晰的、半透明的影像中凝固，它的各个面有时呈蓝色，有时呈棕色，而那个绿色环境似乎在雨中无法超越这个掌握其秘密的液态晶体的状态。是否应当认为《太阳系》中那颗软体星球已做出答复，它会协调大洋与思维、环境与胚胎的关系，并同时确定晶体的透明面（找回的女人）和宇宙的可结晶形式（找到的住所）？《太阳系》并不容人们乐观，而《潜行者》把环境归还给一个不确定区域的阴暗状态，把胚胎归还给流产的病因，一扇关闭的门。塔尔可夫斯基的洗涤法（在《镜子》中，女人在潮湿

① 关于赫尔措格的风景与弗里德里希的晶体和幻觉绘画相似的问题，参见阿兰·马松，《画布与银幕》，《正片》第159期。

的墙边洗头），每部作品中调整节奏的雨景，安东尼奥尼和黑泽明也用这种手法，当然还有土地功能，都在不断地重复一个问题：什么样的火棘，什么样的火，什么样的灵魂，什么样的海绵可以使这块土地不漏水？塞尔日·达奈指出继杜甫琴科之后，一些苏联电影家（或东欧电影家，如扎努西）喜欢采用重质料，大量的静物，与之相反，在西方电影中这些手法已被运动－影像废除了。[①]在晶体－影像中，存在着这种对质料和思想的盲目的和摸索性探求，即在超越运动－影像之后，“我们在什么地方仍是虔诚的”。

胚胎和镜子还在不断被人采用，前者被用于正在形成的作品中，后者被用于作品中反射在作品中。这两个贯穿所有其他艺术的主题，也必定会影响到电影。有时，电影被反映在一场戏、一次表演、一幅画上，甚至片中片中；有时，电影有被视为是其构成和构成失败过程的客体。有时，这两个主题又截然不同：在爱森斯坦的作品中，杂耍蒙太奇已经制造了镜像；在雷乃和罗伯－格里耶的《去年在马里昂巴德》中，两个重要的戏剧场景就是镜像（整个

① 塞尔日·达奈，《解放报》，1982年2月29日：“美国人对于连续运动……对于消除影像比重和质料的运动研究已非常精深……在欧洲，甚至在苏联，只有少数人敢于问津运动的另一面：减慢和不连续性。巴拉让诺夫、塔尔可夫斯基（爱森斯坦、杜甫仁科或巴尔内）看到质料在堆积和堵塞，看到了一种元素，垃圾与珍宝的地质学正在缓慢形成。他们构成了苏联电影这个静态帝国，不管这个帝国需要或不需要。”

马里昂巴德饭店是一个纯晶体，具有亮面、暗面及其交换)。[1] 相反，费里尼的《八部半》是一个正在形成并饱经失败的胚胎影像（或许那个心灵感应者的重要场景除外，它带来一个镜像)。文德斯的《事物的状况》完全是他流产的胚胎，它无处不在，但只能在制止他的理性中得到反映。勃斯特·基顿常被人视为一个从不思考的天才，他可能与维尔托夫一道是第一个创造片中片的人。一次是在《小夏洛克》中，采用镜像方式；一次是在《摄影师》中，采用胚胎的方式，采用直接电影手法，甚至让一只猴子或一个记者操作，从而构成一部正在形成的影片。有时，这两个主题或者这两种情况会反过来相互交叉，相互聚合，成为不可辨识的，[2] 与纪德的《伪币制造者》的方式一样。在戈达尔的《激情》中，绘画和音乐的生动画面是即时形成的，而女工、女人和老板则成为反射自身的镜像。在里维特的作品中，戏剧表演是一种镜像，这恰恰因为它不断地流产，因为它是不能生产和反射自己的东西的胚胎，如《巴黎属于我们》中的贝里克莱斯，或者《疯狂

① 达尼埃尔·罗歇对《去年在马里昂巴德》中的白与黑、清晰与暗淡，以及它们的分布和交流作了详尽分析。参见《阿兰·雷乃与阿兰·罗伯－格里耶》，电影研究丛书。罗贝尔·贝纳尤恩强调白霜和黑胚胎：马里昂巴德"是女预言者们的晶体"。（《阿兰·雷乃驰骋在想象王国》，斯托克出版社。第97页）

② 雷蒙·贝洛尔和阿兰·维尔莫对费里尼的《八部半》和纪德的小说作广泛比较。见《费里尼 I》，电影研究丛书。

爱情》中费德尔重复出现的非常奇特的作用。威尔斯的《永生的故事》是另一种方式：整部影片是那个老人传说在舞台上的镜像，但它同时又发挥着一次让这个传说本身萌芽并把它归还大海的作用。①

在动作－影像的危机中，电影对自身消亡进行黑格尔式的悲怆思考是不可避免的。由于不再有可叙述的故事，电影只能以自身为客体，叙述自己的故事（文德斯）。但事实上，如果说镜子作品和胚胎作品永远陪伴着艺术，从不使之枯竭的话，这是因为艺术总是能为一些特殊影像找到某种构成方式。同样，片中片不代表故事的终结，也不比闪回或梦幻镜头更充分：它只不过是一种从别处获取其必要性的手段。其实，它是一种晶体－影像的构成方式。如果人们使用这种方式，就必须把它建基于能够给它提供更高级理由的思考之上。人们会看到，在所有艺术中，作品中的作品经常与监视、调查、报复、谋划、阴谋的思考有关。哈姆莱特的戏中戏如此，纪德的小说也是如此。我们已经看到阴谋的主题与动作－影像的危机在电影中的重要意义，它不仅只表现在里维特的作品中，在《去年在马里昂巴德》中，整个影片弥漫着谋划的某种不可见的氛围。然而，假如电影没有充分的理由给这一主题以崭新的

① 弗雷德里克·维杜强调那个被送回家的水手影像的晶体泛相："一道强烈的黄光照在水手身上，并形成一个光环，而整个房间和克莱先生却呆在冷色调灰蓝色的阴影中。"《正片》第167期，1975年3月，第57页。

独特的深度，那么，它只是一个陪衬的视点。电影作为艺术，其本身也处在永久阴谋的直接关系中，体验着一种国际性谋划，这种谋划从内部支配着电影，就像是电影的最亲近的、最不可或缺的对手。这种谋划就是金钱的谋划。界定这种工业艺术的，不是机械的复制，而是已经内化的金钱关系。依照严格的电影规律，一分钟的影像相当于剧组一天的工作量。没有人反对费里尼的这种说法："什么时候没有钱了，电影也就完了。"金钱是电影所展示和摆在正面的一切影像的项背。所以，关于金钱的影片已经成为电影中的电影或者关于电影的电影，尽管这种形式不那么清晰。[①] 这才是"事物的状况"的真相：它不是文德斯所说电影的终结，而是如他所表现的，是正在形成的影片与作为影片整体的金钱之间的构成关系。文德斯在《事物的状况》中表现了荒凉的和空无一人的饭店和一个摄制组，而组里每一个人都是孤独的，都是一个阴谋的牺牲品。这个阴谋的关键需要在别处寻找，在影片的第二部分，揭示真相，制片人驾车潜逃，被人谋杀后又导致导演的死亡。影片以此证明在摄影机与金钱的互动交换中现在不存在、将来也不会存在等值性或平等性。

① 《电影家》杂志曾出过两次以"电影中的金钱"为内容的专号(第26—27期，1977年4月和5月)。在分析那些金钱电影时，人们自然可以看到影片对这一主题的反映。尤其是米哈伊·拉蒂尔的文章《布莱松与金钱》，分析了金钱在布莱松作品中的作用和重要性，此文在金钱电影出现之前就出现了。

毁灭电影的，正是这个老生常谈的咒语：时间就是金钱。运动作为不变量承载着交换整体，或者某种等值性或某种对称性，如果这是真实的，那么时间就其本性而言，就是不平等交换的谋划，或者是等值的不可能性。从这个意义上讲，时间就是金钱。马克思有两种表述，M－A－M是等值的表述，但A－M－A'是不可能等值或欺骗的、不对称交换的表述。戈达尔的《激情》就明确提出了这个交换问题。如果文德斯，如我们在他早期影片中看到的那样，把摄影机视为每个平移运动的普通等值物，那么他在《事物的状况》中发现了摄影机与时间的等值不可能性，因为时间是金钱或者是金钱的流通。莱皮埃在一次语惊四座、不无挖苦的讲座中曾明确讲道：现代世界中，空间与时间正在变得越来越昂贵，而艺术不得不把自己变为国际性的工业艺术，如电影，以便购买“作为人类资本想像凭证”的空间和时间。[①] 这不是《金钱》这部杰作的明显主题，而是它的潜在主题（布莱松在一部根据托尔斯泰小说改编的同名电影中指出，由于金钱属于时间的范畴，所以它使任何罪恶告赎，任何等值的或公平的报酬成为不可能，当然赐予除外）。总之，电影要在相同的操作中面对其最内在的先决条件，金钱，而运动－影像应为时间－影像所取代。片中片所要表达的，就是影像与金钱的这种丑

① 马塞尔·莱皮埃，“电影家与空间，金融传闻”，见诺埃尔·布赫《马塞尔·莱皮埃》，塞格尔出版社，第97—104页。

恶循环，这种因时间引进交换中的膨胀，它的“不顾一切的增值”。电影是运动，但片中片是金钱，是时间。因此，晶体－影像也有了安身立命的原则：不断地制造不对称、不平等和不等值的交换，用影像换取金钱，用时间换取影像，以时间兑换光明面，以金钱兑换阴暗面，如同一个旋转的陀螺。而当金钱告罄之时，就是电影寿终之日……

2

晶体－影像尽管有许多不同元素，但它的不可限制性取决于一个现实影像及“其”潜在影像的不可分离的同一性。那么，这种潜在影像与现实影像的聚合是什么？什么是互动影像？柏格森不断提出这个问题，并且在时间的深渊中寻找答案。现实的东西，永远是一个现在。但是，现在也会变化或者成为过去。人们永远可以这样认为，当它不再是现在或当一个新的现在替代它时，这个现在就成为了过去。但这不说明任何问题。[①] 现在必须成为过去，以便让新的现在到来，现在必须在成为过去的同时还是现在的，还是现在的瞬间。因此，影像必须是现在的和过去的，同时又仍是现在的和已经过去的。如果影像不是同时既是已经过去的和现在的，那么现在就永远不会成为过

① 《精神活力》，第914页：“回忆如何只在一切结束时才出现？”人们注意到，柏格森没有提到晶体：他只提及影像是视觉的、声音的或磁性的。

去。过去不能承继不再是现在的现在，它与它曾经是的那个现在并存。现在，即现实影像；而其同时的“过去”，就是潜在影像，亦即镜像。柏格森认为“记忆错误”（似曾相识、似曾经历的幻觉）只能使这一事实更加明显：存在着一种现在的回忆，它与现在是同期的，如同角色与演员的关系。“我们的现实生活，随着时间的变化，会增添一种潜在生活，一种镜像。因此，我们生活的每一个时刻都有两面：它既是现实的，又是潜在的，一面是感知，一面是回忆。（……）能意识到其现在感知和回忆连续分解的人类似于自动扮演角色，倾听和观看自己表演的演员”①。

如果柏格森称潜在影像为“纯回忆”，那是为了更便于将它区别于心理影像，回忆－影像，如梦或梦幻区，因为人们可能将它们混为一谈。事实上，这些影像都是潜在影像，但它们只是在意识或心理状态中被实现或正在被实现。而且它们的实现还必须参照一个新的现在，一个不同于它们曾是现在的现在。这些涉及某些心理影像的比较宽泛的循环由此产生，这些心理影像是新现在的需要，因为按照时间连续的规律，这些新现在被界定为后于过去的现在，并界定着前于过去的现在（回忆－影像也因此有了明确时间）。相反，纯粹状态下的潜在影像不是由一个即将成为过去（相对而言）的新现在，而是由一个已经绝对和同时过去的现实现在界定着：潜在影像虽然特殊，但从它

① 《精神活力》，第917—919页。

尚未得到明确时间的意义上讲，它仍属于“一般过去”①。作为纯粹潜在性，它不应该被实现，因为它是现实影像的严格对应物，它和后者一起构成最小的循环，成为所有其他循环的基础或尖点。它是与这种现实影像相呼应的潜在影像，它不需要被实现，或者应该在另一个现实影像中被实现。这是现实－潜在的实地循环，而不是潜在影像作为移动的现实的现实化。这是一个晶体－影像，而不是一个有机影像。

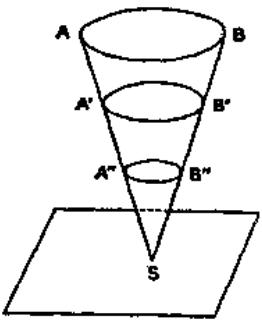
潜在影像（纯回忆）不是一种心理状态或一种意识：它存在于意识之外，存在于时间之中。我们无需花费更多精力就可以接受时间中纯回忆的潜在持久性和空间中未察觉物质的现实存在。我们的错误是，回忆－影像，甚至梦幻－影像或梦幻闯入意识，使它们具有一种任性或飘忽不定的品质，因为它们的现实化取决于这种意识的即时需要。然而，如果我们问这种意识在什么地方去寻找这些它根据自己状态提及的回忆－影像、梦幻－影像或梦幻时，我们就不得不回到只是作为现实化的方式或角度的纯潜在影像上来。既然人们要在事物所在地感知事物，人们就应该深入事物之中来感知它，同样，如果我们要在回忆的原地寻找回忆，就应该纵身潜入一般的过去，潜入这些纯潜在影像之中，因为它们始终被保存在时间的长河中。我们在过去自身的原态中，它被保留的状态中寻找我们自己的

① 《精神活力》，第 918 页。

梦幻或回忆，而不是相反。[①] 也只有在这种条件下，回忆－影像才带上过去的符号，以区别于另一个影像，而梦幻－影像也会印上一种时间视角的不同符号：这些影像挖掘符号的“原始潜在性”。这就是为什么我们在前面把潜在影像比作心理影像、回忆－影像、梦或梦幻的道理：这虽不是完美的解决办法，但它至少处于正确的方向上。现在与过去的这些多少有些宽泛，经常是相对的循环，一方面，涉及现在和它的自身过去，现实影像及其潜在影像的内在小循环；另一方面，涉及一些越来越深层的潜在循环本身，这些循环每次都调动整个过去，而相对循环则浸入或潜入这些潜在循环之中，以便得到现实显现并带回它们的临时收获[②]。晶体－影像具有这两个方面，它是所有这些相对循环的内在界限，也是世界边缘乃至超越世界运动

① 所有这些主题是《材料与记忆》中的重点，见第三章。

② 这是柏格森第二个重要模式的来源，《材料与记忆》中著名的圆锥体，见第 302 页：

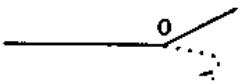


无疑 S 点是现实现在，但严格地讲，它不是一个点，因为它包含这一现在的过去，即复制现实影像的潜在影像。至于锥体的 AB、A′B′截面……它们不是与回忆－影像相应的心理循环，而是纯潜在循环，其中每一个都包含我们的全部过去（纯回忆）。柏格森在这一点上没有含糊其词。回忆－影像或梦幻－影像的心理循环只有在当我们从 S 点“跳到”这些截面的任何一个截面时，才会形成，以便实现这样或那样的潜在性，这时，这种潜在性又下降到一个新 S′ 的现在中。

的最后的、可变的、变形的界限。这就是微小的晶体胚胎和广博的可结晶的宇宙。一切都包容在由胚胎和宇宙构成的这个整体的囊括能力中。记忆、梦幻，甚至世界不过是一些服从这个整体变化的表面的相对循环。它们是用于现实与潜在这两个极端的现实化的角度或方式，比如：现实及其潜在处于小循环中，而那些外延的潜在性则处于深层循环中。这种内在小循环通过那些相对循环从内部与深层循环直接沟通。

构建晶体－影像的是对时间的最基本操作。由于过去不是构成于它曾是的现在之后，而是同时，所以时间应该在每一刻都被分解为现在和过去，它们在本质上是不同的，或者把现在分为两个异质方向，一个面向未来，一个追溯过去。[①] 时间应该在它停顿或者流逝时进行分叉，它可以分为两个不对称的流程，一个让整个现在成为过去，一个保存整个过去。时间依赖于这种分解，人们在晶体中看到的，就是这种分解。晶体－影像不是时间，但人们可以在晶体中看到时间。人们可以在晶体中看到时间的永恒基础，即非时序时间。它是 Cronos 而非 Chronos。世界正是被这种强大的无机生命紧紧控制着。幻想者、预见者是

① 《精神活力》，第 914 页。这是柏格森的第三个图例，但他认为没有必要做图。



在晶体中观看的人，而他所看到的是分体的、分解的时间的涌现。但是柏格森补充说，这种分解不会持续到底。事实上，晶体在不断地变换构成它的这两种不同的影像，即过去的现在的现实影像和保存的过去的潜在影像。它们不同然而又不可辨识，因为不可辨识所以更加不同，因为人们不知道哪个是此，哪个是彼。这是不合理交换，或是不可辨识点，即互动影像。晶体总是生活在边缘，它本身就是“一个已经不在的直接过去和一个尚未到来的直接未来的不可捉摸的界限……它是不断反射回忆感知的活动镜子”。因此，人们在晶体中看到的，是晶体不断围绕自身旋转的分体活动，晶体不能让它稳定下来，因为这是一个恒久的区分过程，这种区分总是即时形成，总是重复体现不同界限，不断地使之循环。“这种深藏的做法不能像外界反射那样聚合单位，作为内在的镜影，它只能使分解单位”，并使它“处于新分解的无限循环之中”[①]。晶体－影像是现实和潜在这两种不同影像的不可辨识点，而人们在晶体中看见的东西是时间本身，一个纯粹状态的时间，两种不断建构的影像间的差别。所以，从晶体的形成行为和人们从中看到的形态上看，存在着不同的晶体状态。我们前面分析了晶体的成分，尚未分析晶体的状态，我们可以

① 让·里卡多，第73页。关于勃洛宁的作品，萨巴蒂埃认为，它是一种反射，不是一个复制品。

称这些状态中的任何一种为时间晶体。[①]

柏格森关于时间的重要理论可以概述如下：过去与它曾是的现在并存；过去作为一般过去（非时序的）被保存下来；时间在每一刻被分为现在与过去，即过去的现在和保存的过去。人们常把柏格森学说简述为：绵延是主观的并构成我们的内心生活。毫无疑问，柏格森最初是这样表述的，但是渐渐地他的说法完全变了样：惟一的主观性，就是时间，即在时间基础上获得的非时序时间，而我们存在于时间之中，而不是相反。我们存在于时间之中的说法似乎是老生常谈，然而，它却是最荒谬的悖论。时间不在我们体内，正相反，我们存在于这种内在性之中，我们在这里活动、生活和变化。柏格森如此接近康德，已经超出了他自己的想像：康德把时间界定为内在性的形式，即我们存在于时间之中之意（柏格森只不过在设计这个形式时与康德完全不同）。在小说界，只有普鲁斯特认为时间不在我们体内，而我们存在于分体的、自行消失的和复原的时间之中，这种时间使现在成为过去并保存过去。在电影界，或许有三部影片表现我们如何生活在时间中，我们如何在时间中活动，这是一种把我们带走、聚拢和扩大的形式。如杜甫仁柯的《斯万尼古拉》，希区柯克的《眩晕》，雷乃的《我爱你，我爱你》。在雷乃的这部影片中，暗淡

① 费里克斯·伽塔利创造了“时间晶体”的概念。（《机器无意识》，探索出版社）

的超级球体是最美的晶体－影像之一，而我们在这个晶体中看到的，是时间本身和时间的涌现。主观性从不是我们看到的东西，我们看到的是时间，也就是说，是灵魂或精神和潜在。现实永远是客观的，而潜在是主观的，因为我们在时间中首先体验的是情感，然后才是时间本身，即在爱与被爱中分体的纯潜在性，这种“自我情感”也可作为时间的定义。

3

让我们设想一个完美无瑕的晶体的理想状态。奥菲尔斯的影像就是一些完美的晶体。它们的每个小平面都是折射的镜子，如《某夫人》。这些镜子不满足于反射现实影像，它们还构成多棱镜、透视镜。被分体的影像在这里不断地追逐自己以重获自身的完整，如在《洛拉·蒙戴斯》中的马戏表演场。在表演场，如同在晶体中，被围困的人物充分表现，既影响别人，也受别人影响，有点像雷蒙·卢塞尔笔下的主人公们，在虹光照射下的钻石或玻璃罩中表现他们的英勇举动（《温柔仇敌》）。人们只能在晶体中旋转，如插曲和色彩的轮舞曲（“洛拉·蒙戴斯”），华尔兹舞和耳环（《某夫人》），《轮舞曲》中领舞者的旋转视角。晶体的完美不容任何外部的存在，不存在镜子或布景的外部，只存在它们的背面，那些正在消失或死亡，被生活抛弃的人物在这里进进出出，尽管这种生活是背景的一部

分。在《快乐》中，揭开跳舞老人的面具不表示任何外部东西，而只表示某个背面，而这个背面把匆忙的医生带出和带回舞会。[①]《洛拉·蒙戴斯》中那个无情的卢瓦尔先生用他的甜言蜜语不断地让那个支撑不住的女主角重返舞台。一般说，如果人们要思考戏剧和电影的关系，人们不再面对经典情境，因为这两种艺术是两种不同的将同一潜在影像现实化的做法，人们也不再面对“杂耍蒙太奇”的情境，因为戏剧（或马戏等）表演一旦被拍成影片，其本身就在发挥某个潜在影像的作用，这个潜在影像在承续现实影像的某一片刻、某一段落中，又延伸了它们。情况发生了彻底变化：现实影像和潜在影像并存并且结晶，进入一个循环，这个循环又经常把我们由此带到彼。现实和潜在影像构成同一“场景”，在这里，人物是真实的并且发挥某种作用。简言之，是全部的真实性，全部的生活按照纯视听感知的要求变成了戏。而这个场景已不单是提供某个段落，它已经成为代替镜头或构成一个段落镜头的电影

① 米歇尔·德维里埃，《奥菲尔斯或布景的穿越》，《电影家》第33期，1977年12月。在同一期中，路易·奥迪贝尔（《麦克斯·奥菲尔斯与导演》）分析了奥菲尔斯作品中晶体－影像的双重张力：一方面是晶体本身的透明面和阴暗面（藏匿、栅栏、绳缆、妒忌）；另一方面是人们在晶体中看见的静止或运动。“每个人物都在跑动中达到一个静止点。这个点在一般情况下与某个形象或静止布景吻合。总之，是一个不确定的时刻……运动，在神奇的消隐中，把时间从可怜的空间维度中解救出来。”如《某夫人》中华尔兹舞的连接。

单元。这是独属于电影的戏剧性，即巴赞所说的“额外的戏剧性”，只有电影可以给戏剧提供这样的效果。

这种效果或许最早见于托德·勃洛宁的杰出作品。然而，奥菲尔斯的魔鬼甚至无需魔鬼的外表。他们在凝冻、冰冷的影像中跳着轮舞曲。那么人们在完美的晶体中能看见什么呢？时间，但这个时间在断裂时已经被卷起变成圆形。《洛拉·蒙戴斯》可以包含许多闪回镜头：如果必要的话，这部影片完全可以证明闪回镜头只是一种次要手段，只能服务于某个更深层的意图。因为，问题的关键不是现实的，可怜的现在（马戏）与美好的从前现在的回忆－影像的关联。回想确实存在，它从更深层次上揭示的是时间的分体，这种时间的分体让所有的现在流逝，让它们向马戏延伸，如同向未来延伸，它也保留所有的过去，将它们置于马戏中，让它们成为无数的潜在或纯回忆影像。洛拉·蒙戴斯在酗酒和发烧时，也体验到这种时间分体带来的眩晕，她从高处的帐篷跳到下面的小网中：这个场面被一览无遗，尤如雷蒙·卢塞尔精心描述的那个透视镜一样。现实与潜在这两种影像的分体、区分不会一成不变，因为它们构成的循环会不断地把我们从这些影像带到那些影像。这只是一种眩晕，一种摇摆。

雷诺阿的《卖火柴的小女孩》也是如此。片中的圣诞树缀满晶体、自动装置和活人，物质与反射都进入了一个并存和交换的循环，而这个循环又构成一种“纯粹状态下的戏剧性”。在《金马车》中，这种并存与交换被推向极

致，利用了摄影机或影像的双面性，即现实影像和潜在影像。但是，当这种影像不再是平面的或双面的时候，当景深镜头又从中增添了第三个面的时候，又该怎么理解？比如在《游戏规则》中，景深镜头保证画框的衔接、镜子的表现，以及主人与仆人、活人与自动装置、戏剧性和真实性、现实与潜在之间的韵律体制。景深镜头用场景取代了镜头。巴赞希望赋予景深镜头以一种纯真实性的功能，但人们对此仍犹豫不决。深度其实具有构成晶体影像和吸纳可以同时走进潜在和现实的真实的功能。[①] 然而，在雷诺阿和奥菲尔斯的晶体之间存在着明显区别。在雷诺阿的作品中，晶体从不是纯粹的和完美的，它们有裂纹、沙眼和“瑕疵”。它总是有残迹，面这一切都是由景深镜头表现的。在晶体中，并非只存在轮舞曲的旋转，每一种物质都会利用第三个面或第三个维度，通过残痕溜到深处。如《金马车》中，平面影像的镜子是真实的，但它不太清晰，而深度影像则明确显示出晶体的所在，以便让某种物质可以溜到深处或通过深处。《游戏规则》让人类的现实影像

① 巴赞明确指出了这种场景替代镜头的现象以及景深的替代（《让·雷诺阿》，自由场出版社，第80—84页，以及《电影是什么?》，塞尔夫出版社，第74—76页）。巴赞认为，景深具备真实性的功能，尤其当它强调真实的模糊性时。我们认为，由于作者甚至影片的不同，景深也会有许多不同的功能。米哈依·罗姆从景深中看到一种戏剧性的功能（皮埃尔·莱米尼埃的《电影艺术》，塞格尔出版社，第222—229页）。雷诺阿作品也常常如此，景深的功能随着段落镜头发展而变化。

和牲畜的潜在影像，活人的现实影像和自动装置的潜在影像，人物的现实影像和他们在节日中角色的潜在影像，主人的现实影像与他们在仆人心目中的潜在影像，仆人们的现实影像与他们在主人眼中的潜在影像并存。一切都是镜像，依各自深度展开。但是，景深镜头总是在这个循环中安排一个深处，让某些东西溜掉，这就是残痕。对于谁不遵守游戏规则这个问题，人们奇怪地提出各种各样的答案，比如特吕弗认为是飞行员。然而，这位飞行员被关在晶体中，是自己角色的俘虏，当那个女人建议他一起逃跑时，他逃遁了。正如邦贝尔热指出的，惟一不受规则限制，被禁止进入属于他的城堡，猎场看守既不在外部，也不在内部，而是一直在城堡的深处，他是惟一没有两面性或反射力的人。他闯入城堡，尽管他无权进入，跟踪偷猎的仆人，误杀了飞行员。他打破了这个循环，使含裂纹的晶体破碎，让当事人在枪声中溜掉。

《游戏规则》是雷诺阿最优秀的影片之一，但对我们理解其他影片帮助不大。这是因为这部影片是悲观的，并表现了暴力。影片表现暴力首先符合雷诺阿的整体思想。他的整体思想是晶体或场景不满足于将现实影像和潜在影像纳入循环，让普及化了的游戏戏剧吞噬真实性。如果不借助于暴力，不展开某种实验，一些东西就会走出晶体，新的真实性就会超越现实和潜在，从晶体中脱离出来。好像一切都是为了让这种循环检验各种角色，让人们在循环中考察他们直至人们找到其中最好的角色，同他一起逃

脱，进入一个清晰的真实性中。总之，循环、轮舞都不是封闭的，它们是可选择的，并且每次都决出一个胜者。人们有时批评雷诺阿在导演手法上和演员们的指导中的修修补补、异想天开的作风。这并不失为一种创作风格，是一种用场景替代镜头的创造。雷诺阿认为，对于人物和演员而言，戏剧与这种旨在试验和选择角色，直至找到能够超越戏剧和走进生活的人的操作是分不开的。[①] 悲观时，雷诺阿怀疑是否存在一个胜者：如在《游戏规则》中，只有看守人的枪声打破了晶体；或者在《乡村一角》中，江水在暴风雨中，水位暴涨，波涛汹涌。然而，雷诺阿的气质决定他还是投注胜利，即让一些物质在晶体内部形成，并最终找到残痕，成功脱身，自由发展。布迪的情况就是这样，他在走出书商的秘密和封闭的剧场时，发现了水流。布迪曾在那里扮演过许多角色。巨制《江河》中，哈里埃的情况也是这样，躲藏在晶体或印度亭子中的孩子们尝试

① 关于雷诺阿的“表面随意性”，参见巴赞，第69—71页。这是因为在雷氏的作品中，演员常常扮演一个他自己也在扮演角色的人物，如：布迪在书店尝试一个又一个角色；而在《游戏规则》中，闯入者扮演仆人的角色，侯爵扮演他自己所有的角色。在这个意义上，罗梅尔认为雷诺阿作品中有一个极端的东西，并指出由此产生的选择功能：“这种极端也有停顿，如同演员会倦于假扮而需要喘气，这不是要重新变为自己（喜剧演员），而是要与人物一致。于是，信任加强了：那个扮演人物的人物，当他不再扮演他的人物时，他重新变成原来的人物，而那个扮演人物的演员也只能重新变成演员。”（《美的趣味》，电影手册和明星出版社联合出版，第208页）

扮演各种角色，其中有些人命运悲惨，如小弟弟的惨死，而那个小姑娘的尝试却成功了，获得强烈的求生愿望，这种愿望化为了河水，流到了外面。这部影片与劳伦斯的作品十分接近。雷诺阿认为，戏剧是第一位的，但这是因为它反映生活。戏剧只是某种生活艺术的追求，亦即《小剧院》中那对不般配夫妇要学到的东西。“何为戏剧的终止，何为生活的开端?”这是雷诺阿经常提出的问题。人们生于晶体，但晶体只保留死亡，生命必须尝试脱身于此。即便是成人，如《草地上的午餐》中的那位教授，也要经历这种体验。《法国康康舞》结尾处的狂舞不是轮舞，不是循环中和戏剧场景舞台的生活回放，如奥菲尔斯的作品，相反，它是一种驰骋，是戏剧向生活开放，向生活倾斜的一种方式，如尼尼被带入了激流之中。在《金马车》的结尾，三个人物找到他们的可以活下去的角色，而卡米拉却还留在晶体中，继续尝试各种角色，直至某一个角色使她发现真正的卡米拉。[①]

因此，雷诺阿在全心拥护法国学派对水的普遍青睐时，也创造了一种表现水的特别方式。他认为，水有两种状态，一种像玻璃、平面镜或透彻水晶那样的静水，一种是活水和流水（或者风，它在《草地上的午餐》中起着相

① 参看收入《巴赞》中关于特吕弗的部分，第260—262页。在《金马车》中，我们发现了雷诺阿的这个问题：“戏剧止于何处？生活始于何处?”

同作用)。这远不只是自然主义，它更接近莫泊桑，因为他经常透过玻璃窗观察事物，然后，才到江边追踪它们。在《乡村一角》中，两个男子通过窗户观察刚到的那一家人，这两个各自扮演自己的角色，一个扮演无耻之徒，一个扮演纯情少年。然而当江上发生情况时，生命的考验使他们恢复了本来面目，那个无耻之徒表现为一个正直小伙，而那个纯情少年却是一个不知廉耻的勾引者。

人们透过玻璃或水晶看到的，是时间的双向运动，一是让现在成为过去，一个接替一个地走向未来；一是保留过去，使之沉入黑暗的深渊。这种分体，这种区分在奥菲尔斯的影片中表现得不彻底，因为时间被裹在其中，还因为时间的这两个面在循环中相互替换，填补了循环的两极，卡住了未来。现在，这种分体可以彻底完成，但必须遵循这样一个前提：两种发展方向中的一种必须通过残痕走出晶体。一种新的特征必须从现实和潜在的不可辨识性中显现出来，如同一种先前并不存在新真实性。所有过去的事情重又回到晶体中，并沉淀下来：这就是人物轮番尝试的、凝冻的、僵化的、成型的、过于顺从的全部角色，它们是死角色或死亡的角色，柏格森所说的回忆的死神舞，就是《游戏规则》中的城堡或《幻灭》中的要塞。这些角色中有些可以是英雄型的，如那两位敌人军官，固守已经过时的或充满魅力的礼仪，把它作为初恋的考验，他们还是被判决了，因为他们注定属于回忆。然而，这些角色的尝试是不可或缺的。之所以不可或缺是因为另一个方

向即过去的和彼此接替的现在，走出了场景冲向未来，创造了生命喷涌般的未来。比如那两个越狱者的获救是以另一个人的牺牲为代价的。哈里埃得救了，因为她知道放弃自己初恋的角色。布迪落水，也因水而获救，因为他放弃了书店老板夫妇的隐晦梦幻赋予他的一系列角色。人们走出戏剧复归生活，然而，人们在不知不觉中，在涓涓流水中，亦即在时间的流逝中完成了这一切。时间在走出戏剧时为自己提供了一个未来。这就是“何为生活的开端?”这个问题的关键所在。晶体内的时间被分解为两种运动，但其中只有一种运动在走出晶体的条件下是支配未来和自由的。于是，真实在它逃脱现实和潜在、现在和过去的永远参照的同时被创造出来。当萨特批评威尔斯（以及《公民凯恩》）在过去的基础上重构时间，而不是把时间理解为一个未来维度时，他也许没意识到与他这种意愿最接近的电影家是雷诺阿。雷诺阿强烈意识到自由与集体或个人的未来与面向未来、开放未来的一致性。这甚至是雷诺阿的政治意识，是他看待法国大革命和人民阵线的方式。

或许还存在第三种状态：正在形成和成长的晶体，类似“胚胎”构成的晶体。事实上，从不存在定型晶体，任何晶体都是无限的，都是正在形成的和由一个胚胎构成的，这个胚胎融合在可以结晶的环境和力量中。问题不再是弄清什么东西走出晶体和怎样走出结晶，而是反过来，弄清它们是怎样进入晶体的。这是因为每一次进入本身就是一个结晶体胚胎，一个构成元素。人们承认这种方法越

来越像是费里尼的方法。费里尼首先从流浪的影片入手，它放弃感知－运动关联，起用纯视听影像，如图片－小说、图片－调查、杂耍、节日……但这些仍意味着逃脱、出走、离开。现在越来越多是进入到新元素中去，增加进入的数量，如地理的进入、心理的进入、历史的进入、考古的进入等等，条条道路通罗马，通向这个小丑的世界。有时，一次进入可以是双重的，如《罗马风情》中，鲁毕贡那段路既是历史的回想，也是学校回忆引发的滑稽回想。再如，《八部半》把这些进入的统计作为影像类型，如儿时回忆、恶梦、想入非非、梦想、幻觉、似曾相识。[①] 这就是这种蜂房式表现的内容，即这些被分隔的影像，这些格子、壁洞、小屋和窗户是《萨蒂里康》、《朱丽叶塔和精灵》、《女人城》等影片的特色。这里同时发生了两件事情。一方面，纯视听影像成为晶体：它们吸引自己的内容，让它结晶，用现实影像及其潜在影像和镜像来构建它。这些纯视听影像也是胚胎或者进入：在费里尼的影片中，节日、杂耍代替了场面，消除了景深镜头。但另一方面，这些纯视听影像在聚合时又构成同一个正在无限增长的单一晶体，这是因为整个晶体只是其胚胎的有序整体

① 这种情况不仅出现在费里尼的作品中。奥里耶对《去年在马里昂巴德》作过影像类型的完整统计：回忆－影像、欲望、假回忆、幻觉、假设、推理……（《今晚在马里昂巴德》，载《新法兰西杂志》，1961 年 10—11 月号）

或者是其所有进入的横跨线。

费里尼完全掌握了节省原则，根据这个原则，只有进入需要付费。不存在罗马的一致性，只存在集中所有进入的演出的一致性。演出成为全球的，并且可以不断扩展，严格地讲，这是因为在演出中进入是惟一的客体，在这一点上，进入是胚胎。阿蒙卡尔对费里尼作品中这种表演的独特性进行了深刻界定：这里没有看者与被看者之分，没有观众，没有出口，没有后台和前台，这里不像一个剧场，倒像一个大型游乐场。在这里，变成了世界运动的运动让我们从一个个窗口经过，让我们穿越隔离，完成一次次进入。[①] 这时，人们可以分清费里尼与雷诺阿或奥菲尔斯之间的差异：费里尼的晶体不含任何裂纹，人们无法，也不应从这里走出，重返生活；但他也没有制造出先存和定型的完美晶体，可以保留住生活，凝结生活。这是一种永远处在形成中、扩展中的晶体，它将它碰到的一切东西化为晶体，它的胚胎提供无限的增长能力。它就是如戏人

① 阿蒙卡尔以费里尼的演出观念及其演变为题专门写了两部著作：《费里尼Ⅰ》和《费里尼Ⅱ》。他指出在费里尼早期影片中，如何涉及出走和找到出口。而从《卡比里亚的夜晚》起，又涉及回归，甚至不再出走（第一卷，第15—16页）。他分析了出现在费里尼一部又一部作品中的大型游乐场的形式（《费里尼Ⅱ》，第89—93页）。他比较费里尼和雷诺阿，但对雷诺阿措辞严厉。但我们看不出雷诺阿“戏剧－生活”主题不如费里尼式的戏的概念深刻。当然，这是指把这些思想放进电影语境而言。离开这些语境，它们都毫无意义。

生，而且是自发的。

是否所有进入都有价值？是的，毋庸置疑，只要它们作为胚胎。当然，这些胚胎之间存在着差异，这是它们结晶的那些视听影像类型的差别：如：感知、回忆、梦幻、幻觉……但这些差异是不可辨识的，因为这里存在胚胎与晶体的同质性，这样的晶体，就其整体而言，只是一个正在成长的更大的胚胎。不过也会有其他差别，因为结晶是一个有序整体：一些胚胎夭折，一些则存活，一些进入开放，一些则关闭，如同罗马的壁画在参观者的目光中褪色。尽管人们有预感，也无法预言。一切取决于选择（尽管与雷诺阿的作法截然不同）。如费里尼杰作之一《群丑》中的进入或传承胚胎。第一个进入在费里尼作品中最为常见的，是儿时回忆；但它会与恶梦和贫困的印象一起结晶（羸弱的小丑）。第二个进入是通过对小丑的采访展开的历史与社会学调查；因为小丑与拍摄点与正在拍摄的剧组产生共鸣，形成一条死路。第三个进入是最糟糕的，像是在电视档案中进行的考古学。它至少说明了我们在对它们进行安排时，想像比档案更好（只有想像能够发展胚胎）。于是，第四个进入是运动觉的：它不是表现马戏表演的运动－影像，而是表现某个世界运动，某个失去个性的运动，在小丑死亡中反射马戏死亡的镜像，它是对小丑死亡的幻觉感知，是祭奠式奔跑（“快些，快些”），灵车在这里化为一瓶香槟酒，小丑又从瓶中蹿出来。第四次进入以节日收场的方式重新变得空荡和寂静。但一个被第四次进

入遗弃的老小丑（由于运动太快，喘不过气来）又打开第五次进入，这次是纯听觉和音乐的进入，他用小号回想失去的同伴，而另一支小号立即回应。这很像是以死预示一个“世界的开始”，即一个听觉晶体。这两支小号虽是孤单的绝响，但它们彼此映照，相互回应……①

晶体的布局是两极的，或者说是双面的。这种布局以胚胎为核心，有时给它加速，给它推力，有时让它跳跃，让它散碎，以此构成晶体的暗面；有时又让它清晰可见，经受恒定的考验。它的一面写着“逃生！”而另一面写着“没救！”② 处于一种如同《萨蒂里康》的沙漠的世界末日的景象中。但人们无法预言，阴暗面可能通过难以觉察的转换变成清晰面，而清晰面也可能令人失望地变成阴暗面，如《八部半》中的克洛蒂亚。是否如《八部半》最后一个轮舞所证明的那样，一切都能逃生，因为它把所有胚胎集中到白人孩子周围？是否如《卡萨诺瓦》中机器震动、碎尸引来女机器人那样，一切都没救？它不会全是前者，也不会全是后者。晶体的暗面如《阿玛科尔德》中那艘在塑料海上航行的死亡邮轮，也显示出清晰和幸存的一面；而清晰面，如《八部半》中未来的火箭，却在等待胚胎，走出它们的蜂房或者死亡打击，以抛弃它们。事实

① 参见米哈伊·拉蒂尔和勒·丹代克的《群丑》分析，载《费里尼Ⅱ》。

② 参见亨利·米勒关于和瓦雷斯合作的歌剧计划的章节，《随着气候变化的恶梦》，伽利玛出版社，第195—199页。

上，这种选择如此复杂，情节如此紧凑，以至于费里尼创造出一个词“Procadence”，以表示退化的不可避免的过程和必会随之而来新生和创造的可能性（从这个意义上看，它完全是退化和腐败同谋）。

人们在晶体中看到的，永远是生命的涌现和分体的或区分的时间。然而，雷诺阿不同，不仅没有任何东西能走出晶体，因为晶体在不断增长，而且，选择的符号似乎也会是颠倒的。在费里尼作品中，是现在，是一连串过去的现在构成死神舞。现在在飞逝着，不是奔向未来，而是奔向墓地。费里尼是最善于制造最壮观魔鬼画廊的作者：一个运动镜头扫向魔鬼，停在这个或那个魔鬼身上，但他们总是在现在中被捕抓，如同被摄影机惊动的群鸟，会一起扑向摄影机。出路只有一条，即被保留的过去。在这里，一个固定镜头锁定一个人物，将他从队列分离出来，并在瞬间给它一个永恒的机遇，一种潜在性，即使这种潜在性没有被现实化，也永远具有价值。这不是因为费里尼对记忆和回忆－影像有着特别嗜好，在他的作品中，不存在对过去的现在的崇拜。倒是在贝吉的作品中，过去现在的横向连接表示某种死亡竞赛，每一个现在又对应一条纵线，这条纵线把现在同它的过去紧紧地结合起来，如同结合其他现在的过去，这条纵线在它们之间构成同一种并存性，同一种共时性，它是“内生的”而不是永恒的。我们不是在回忆－影像中，而是在纯回忆中与我们的儿时共时，如同基督徒感觉与基督同在一样。费里尼认为，我们身上的

儿时，与成人、老人和青年人是共时的，而被保存的过去却获得了一切开始和重新开始的好处：过去在自己的深处或两侧支配着新真实性的冲动，即生命的涌现。《阿玛科尔德》中最美的一个影像表现了一群中学生，他们中有胆怯的、滑稽的、幻想的、乖学生等等。学期刚结束，他们就聚集在大饭店前，当雪花晶体纷纷落下时，他们每个人甚至整个群体，时而笨拙地跳舞，时而模拟乐器演奏，有人走直线，有人画圆，还有人原地转圈……这个影像表现了对距离进行精确测量的科学。学生们被距离彼此隔开，也表现了集合他们的布局的科学。学生们不是进入了一个记忆深度，而是一种并存深度，在这里，他们与我们成为共时的，如同他们与已经过去和将要来到的“学期”共时一样。过去的和面对死亡的现在与被保存和掌握生命胚胎的过去，这两种现象不断相互渗透，相互分割。在《八部半》中，那群温泉疗养者的恶梦被一个明亮的女孩的梦幻影像打断，她可能是发药的白衣护士。无论速度快慢，队形、运动镜头的滚动都是骑行、驰骋、奔跑。但是，出路来自一段间奏曲，它停在一个面孔前或围着它转动，并将它拉出队外。《斯特拉达》就是寻找这种时刻的作品：悠扬的间奏最终停在那个终于平静下来的男人身上。在《八部半》中，这种间奏会停留在谁身上，平息焦虑，是克洛蒂亚，还是妻子或是那个情妇，或者只是那个白人孩子？是拯救一切可救东西的所有过去的内生性，还是共时性？

晶体－影像也是视觉和听觉的，费里克斯·伽塔利把

时间晶体界定为一种典型的“间奏”，[1] 是有其道理的。或者，悠扬的间奏只是一个音乐构成元素，与另一种节奏元素形成对照和混淆，如马的奔跑。马和鸟是两个重要形象，其中一种形象总是带走和催促另一种形象，但那种形象又在自身的最终毁灭或消亡中复生（在许多舞蹈中，快速的马踏步会构成一个圆的形象）。马步和间奏是人们在晶体中听到的声音，如同音乐时间的两个维度，一个是过去的现在的急促，另一个是保存的过去的浮升或沉淀。不过，如果有人提出这个电影音乐特殊性的问题，我们认为这种特殊性可以简单地用听觉和视觉的辩证法来界定，并形成一种新假设（爱森斯坦、阿多尔诺）。电影音乐自身的发展方向是分清间奏和马步这两种纯粹和完整元素，而其他许多构成元素也必然会介入到一般音乐中，特殊情况除外：如包列罗舞曲。西部电影就是这样，一小段优美乐句可以打断奔马的节奏（如齐格曼的《火车鸣笛三次》）。音乐喜剧更加明显：军人的甚至女孩子们的整齐的步伐与悠扬的歌曲形成对照。这两种元素在卡尔内和热贝尔的《太阳升起》中，还能相互融合，如贝斯和打击乐的节奏和笛子的旋律。在格雷米永这个最具音乐才能的电影作者

---

① 伽塔利对作为普鲁斯特的间奏或“小句”的“时间晶体”进行严谨分析（第239页及以下各页）。克莱芒·罗塞关于间奏的文章，尤其是关于波列罗·德拉韦尔（《档案》，见《新法兰西杂志》第373期，1984年2月）。关于作为不同文化的不确定的音乐模式的加洛波舞曲，参看弗朗索瓦－贝尔纳·马什，《音乐，神话，自然》，克林克西艾克出版社，第26页。

的作品中，法兰多拉舞中的马步与重复的间奏相呼应，两者若即若离（罗兰－马尼埃尔）。当电影影像成为晶体－影像之时，也是这些倾向达到至臻至善之时。在奥菲尔斯的作品中，这两种元素在轮舞曲和加洛泼舞曲的认同中融合，而在雷诺阿和费里尼的影片中，它们又相互区别，一个表现生命力，一个表现死亡的威力。但是，雷诺阿认为，生命力站在面向未来的现在一边，站在马步一边，无论是法国康康舞曲还是马赛曲，而间奏则表示已经沉积于过去的哀愁。对费里尼而言，情况恰好相反：马步伴随着世界走向末日，如地震、神奇的熵、灵车，而间奏则让世界的起始成为永恒，免于沉积于过去的时间之中。还有奥古斯特的马步和白衣小丑的间奏。然而，事情并不如此简单，在区分间奏和马步时肯定存在着某种无法确定的东西。这使费里尼和音乐家尼诺·罗塔的联盟更加弥足珍贵。在《乐队在排练》的结尾，人们首先听到小提琴演奏的最纯正的马步舞曲，但在不知不觉中，它被间奏取代，直至这两只乐曲密切交融，像角斗士那样打在一起，难分输赢……这两种音乐运动变成影片的客体，而时间本身则变成了声音。

最后要审视的状态是解体晶体。维斯康蒂的作品就表现了这一状态。当维斯康蒂掌握了根据关系的变化对支配晶体的四种基本元素进行同时区分和调度时，维斯康蒂的这部作品可谓炉火纯青。首先是富人的新贵和没落的贵族世界：这是一个晶体，但只是一个综合晶体，因为它是历

史、自然和上帝创造物之外的东西。《金钱豹》中的修道士解释了其中缘由：我们不理解这些富人，因为他们创造了一个只属于他们的世界，我们无法掌握他们的规则，我们认为不重要的或者甚至不合时宜的东西在这里却有着异常的紧迫性和重要性，我们永远摸不透他们的意图，就像我们摸不清各种仪式的宗教一样（如老亲王回到乡下家，指挥野餐）。这个世界不是艺术家－创作者的世界，虽然《魂断威尼斯》的主人公是一位音乐家，因为它太过于知识性、思维性。富人的世界也不是普通业余艺术爱好者的世界。这些艺术爱好者虽然被艺术围绕，深“知”艺术既如作品又如人生，但正是这种常识使他们与生活和创造隔绝，如《暴力与激情》中那位教授。他们呼唤自由，但他们享受的自由是一种来自他处的空头特权，即来自他们的祖先和围绕他们的艺术。路易二世要“证实他的自由”，而真正的创作者瓦格纳却属于另一种族，事实上，他多了一些平凡，少了一些抽象。路易二世所想的除了角色还是角色，如同他从身心交瘁的演员身上攫取那些角色。国王支配他的那些空荡城堡，如同亲王指挥野餐一样，这是一种掏空艺术的运动和完全内在的生活。维氏的天才集中表现在这些重要的场景或“构图”上，它们经常是红色或金黄色的，如《情欲》中的歌剧院，《金钱豹》中的大厅，《路德维希》中的慕尼黑城堡，《无辜者》中的威尼斯大饭店的前厅、音乐堂，这些都是贵族世界的晶体影像。其次，这些晶体环境与一种解体过程是不可分开的，这种过

程从内部破坏它们，使它们变暗，成为阴暗面，如路易二世牙齿的脱落；《暴力与激情》中危害教授的家庭腐败；《情欲》中伯爵夫人和路易二世的卑鄙情爱；随处可见的巴伐利亚家族的乱伦；《桑德拉》的归来；可恶的《被诅咒的人》，到处充满着谋杀和自杀的欲望，或者遗忘和死亡的需求，正如老亲王对整个西西里的描述那样。这不仅是因为这些贵族正在面临败落，因为这种临近的败落只是一种结果，还因为一个消失的，被保留在一个人工晶体中的过去正在等待他们，期盼他们，捕捉他们，当他们进入时，全力控制住他们。这就是《桑德拉》开始时的那个著名的移动镜头，它不是在空间中移动，而是潜入到它无限的时间中。维氏的这些伟大构图具有多种浸透性，它可以决定其阴暗度。在《无辜者》中，一切都是模糊的，直至两个女人达到不可辨识的程度。在《路德维希》和《被诅咒的人》中，晶体和一个暗化过程密不可分，这个过程现在可以让蓝色、紫色和阴暗的颜色战胜月亮的色彩，如同诸神的暮霭或英雄的最后王国（因此，太阳－月亮的运动在这里具有与它们的在德国表现主义尤其在法国画派中完全不同的价值）。

维斯康蒂的第三个元素是历史。当然，因为历史加剧解体，加速解体或者甚至解释这种解体，如战争、新力量夺取政权、暴发户上台，这些东西都不意味着进入旧世界的神秘规则中，而是要使之消失。然而，历史不等于晶体的内部解体，它是一个自主的、具有自身价值的因素，为

此，维斯康蒂时而奉献辉煌影像，时而提供它在画外省略的紧张气氛。在《路德维希》中，人们很少看到历史，人们只是间接地感受到战争的恐怖和普鲁士人的篡权，可能由于法国太强大，所以路易二世宁愿视而不见，但历史已在敲打大门。相反，在《情欲》中，历史就在眼前，如意大利人的运动、著名战役和加里波第人的灭亡。在《被诅咒的人》中，有希特勒上台、党卫军组织、冲锋队的灭绝行动。然而，无论是在画内还是画外，历史绝不是布景。它从侧面切入，以一种平面的视角表现出来，如同一道升起或落下的阳光，或如一道激光在切割晶体，分解它的实体，加速它的暗化过程，分散它的每一个面，这种压力非常强大，因为它是外部的，比如威尼斯的瘟疫、党卫军黎明时的突然到来……

还有第四个元素，这是维斯康蒂最重要的元素，因为它确保其他元素的一致和循环。这就是思想或者启示，姗姗来迟的某种东西。如果它来得及时，就可以避免晶体－影像的自然解体和历史分化。但是，使它不能及时来到的正是历史，自然本身和晶体的结构。在《情欲》中，下流的情人大叫“太迟了，太迟了”，太迟了，因为历史已将我们分隔，因为我们的本性已经在我身上和你身上变质了。在《金钱豹》中，亲王听到的太晚了的呼声响彻整个西西里岛。维斯康蒂从不表现海，岛被深深掩埋在其自然和历史的过去之中，即使新制度也毫无影响。“太晚了”在不断调节着《路德维希》的影像节奏，因为，这是他的

命运。这是某种迟来的东西，是对天人合一启示的感知和感觉。因此，它不是一种普通的缺场，它是这一伟大启示的存在方式。太迟了不是发生在时间中的偶然事件，它是时间本身的维度。作为时间的维度，它穿越晶体，与被保存和处在晶体之中的过去的固定维度形成对照。它是反衬阴暗的明亮。然而，它注定要姗姗来迟。作为感知启示，作为世界或环境，太迟了涉及天人合一。但是，作为感觉启示，这种天人合一是因人而异的。比如它是《魂断威尼斯》中那位音乐家的令人惊诧的记录，当他从小伙子身上看到自己作品所缺少的感觉之美的视角时；它是《暴力与激情》中那位教授难以接受的启示，当他发现这个年轻人是一个流氓，是他天生的情人，他培养的儿子。在维氏第一部作品《沉沦》中，同性恋的可能性是存在的，可以走出令人窒息的过去，但是太迟了。然而没有人相信同性恋是维氏魂牵梦绕的东西。在《金钱豹》一片最精彩的几个场景中，有这样一个场景：老亲王为了挽救一切损失，同意了他的侄子和一个新贵的女儿结婚，他在跳舞时得到了那个女孩的启示，他们的目光交织在一起，互相会意，彼此神交，这时，他的侄儿被镜头推到深处，他本人深受这对情人的打动和打击，然而这一切无论对于这位老人还是那位年轻姑娘，都太晚了。

维斯康蒂并非从一开始就能运用好这四种元素，因为它们经常难以分辨，或者相互重叠。但维斯康蒂不懈探索，灵感四溢。人们经常发现《大地在震动》中的渔民们

行动缓慢、古板，表现出贵族的秉性，与新贵们形成对比。如果说渔民们的企图遭到失败，这不仅由于那些水产批发商人，还由于世俗的过去的束缚，耽搁了他们的事业。[①] 罗柯本人不仅是个“圣贤”，他还是一个出自穷苦农民家庭的天生贵族，然而他回乡时，已经太晚了，整个城市已经腐化，一切都变得昏暗，因为历史改变了他的村庄……然而，我们认为维斯康蒂在《金钱豹》中和谐运用了这四种元素。这个令人痛心的太迟可与埃德加·坡的《永不》相媲美。同样，它也说明了维斯康蒂在哪一方面反映普鲁斯特的思想。[②] 人们不能把维斯康蒂的怨天尤人归结于他表面上的贵族式的悲观主义，因为艺术作品是由这种哀怨构成的，如同我们从痛苦与悲伤中创造雕塑一样。“太晚”是决定艺术作品的条件，也决定着其成功的

① 菲利普·德·拉拉，《电影家》第30期，1977年9月，第20页：“如果说《大地在震动》是一个人物传记片，但这里最重要的是时间，即它的节奏，它的分镜构成影片的质料，它才是渔民们失败的主要原因。”

② 我们可以把从维斯康蒂到普鲁斯特的有关主题开列一个名单：贵族的品体世界；它的内部的解体；旁观的历史（德雷福斯事件，一次世界大战）；迟来的失去时间，但它提供艺术的同一性或重新找回的时间；不是作为社会群体，而是作为精神家族的阶级……维里恩曾对维斯康蒂和洛塞的作品进行了十分有趣的比较研究，见《电影家》第42期，1978年12月，第25—29页。但我们无法赞同这种分析，因为他把洛塞贷记在维斯康蒂所缺欠的时间意识上，后者对普鲁斯特作出了一种自然主义的解释。不过，情况是相反的：维斯康蒂在很大程度上是时间的电影家，而洛塞特有的自然主义导致他让时间隶属于一些特殊的世界及其冲动（我们在前面曾试着说明这一点）。它也同样是普鲁斯特作品中的一个视角。

条件，因为天人合一的感知与感觉是纯艺术本质，因此，它对所有其他方面而言，也是太晚了，严格地讲，重新找回的时间除外。正如巴隆切利所讲，在维斯康蒂的作品中，美真的成为了一个维度，美“发挥第四维度的作用”[①]。

① 巴隆切利，《世界报》，1963年6月18日。

第五章
现在尖点与过去时面
四评柏格森

1

晶体显示直接时间－影像，而不再显示来自运动的时间的间接影像。晶体不分割时间，它主要是颠倒时间对运动的从属关系。晶体犹如一种时间的理性认知体（*ratio cognoscendi*），而时间反而成为理性的本质（*ratio essendi*）。晶体揭示或展现的是时间的隐在基础，就是说时间在两个趋向上分化：正在成为过去的现在和被保存下来的过去。时间使现在流逝，同时又保存过去。因此，这里存在两种可能的时间－影像，一个建基于过去，另一个建基于现在。它们中任何一种对于时间的整体而言，都是复杂的，并且都具有价值。

我们已经看到，柏格森赋予第一种可能的时间－影像以非常坚实的结构，即倒锥模式。过去不等于在我们身上实现的回忆－影像的心理存在。它被保存在时间中，因为它是一种潜在的因素，我们深入其中是为了寻找将在“回忆－影像”中现实化的“纯回忆”。但如果我们不是在我们所在的那个过去中寻找其胚胎，则这种回忆－影像便不会有任何过去的符号标记。这种情形与感知相似：我们需在事物呈现的空间中感知事物，在它们经历的时间中回忆它们。在其任何一种情况下，我们都能走出自我。记忆不存在于我们身上，是我们在一种存在－记忆，一种世界－记忆中游移。简言之，过去表现为一个已在，一种普遍先在的最普通的形式，我们的回忆乃至最初的回忆，如果存在这种回忆的话，包含它们，我们的感知乃至最初的感知，利用它们。从这个观点出发，现在本身只能作为一个被构建在已在终极尖点上并被无限缩小的过去而存在。缺少这个条件，现在便不会流逝。如果现在不是过去的最缩小的程度，它也不流逝。事实上，承续显然不是过去，而是流逝的现在。反言之，过去又表现为多少扩大，或缩小的循环的并存，这两种循环中的任何一种又同时包含了一切，现在是它们的终极界限（最微小的循环也包含整个过去）。因此，在作为普遍先在的过去和作为无限缩小的过去的现在之间，存在着过去的所有循环，它们构成无数个被延展或被缩小的时区（*régions*）、时层（*gisements*）、时面（*nappes*）：每个时区都有其独有的特征：“语气”、

“相貌”、“独特性”、“闪光点”和“重要性”。就我们所寻找的回忆的性质而言，我们应该跳进这样或那样的循环。当然，这些时区（我的童年、青年、成年等等）看似一脉相承，但它们只能在标志它们各自界限的过去现在的视角上才能此承彼继。相反，从总是体现它们共同界限或被最大限度缩小了的界限的现时现在的视角上看，它们又是并存的。费里尼的这段话充满柏格森的思想：“我们是由记忆构成的，我们同时体现童年期、青年期、老年期和成年期。”当我们寻找某个回忆时，会出现什么情况呢？首先应该置身于广义的过去，然后再选择各种时区：选择那个我们认为回忆隐藏、隐蔽，或正在等待我们、逃避我们的时区？（可能是某个童年或青年的朋友或是学校或部队的朋友……？）如果所寻回忆不响应我们，也不出现在回忆—影像中，我们则应跳进这个我们选择的时区，即使我们又转回现在，也要准备下一次跳跃。下面就是非时序时间的异常特征：一般过去的先在性，所有过去时面的并存性，最大程度缩小点的存在。[①] 我们可以在威尔斯的《公民凯恩》中发现这种观念，这是时间电影的第一部巨制。

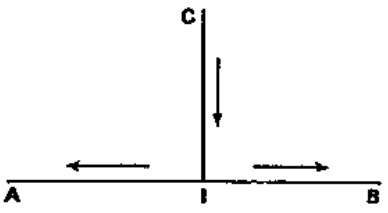
在柏格森的著作中，这种时间－影像自然而然地延伸到语言－影像和思维－影像之中，这就是过去在时间中，意义在语言中，思想（idée）在思维（pensée）中。意义

① 这是《材料与记忆》第三章的主题发展，我们在前面已经提到过（时间的第二种模式、锥体）。第302—309页（第181—190页）。

作为语言的过去，是语言先在的形式。我们闯入其中是为了弄清句子的影像，区分字词的影像，乃至我们听到的音素的影像。因此，意义是这些时层或时面的并存循环的有机构成，我们根据随意捕捉到的现时听觉符号来选择它们。同理，我们闯入思想是为了跳进这样或那样的循环，以构建符合现时研究的影像。时间符号因此不断地在阅读符号、精神符号中延伸。

但是，现在能否从另一个斜面对时间整体产生价值呢？或许能，只要我们能够把它从其自身的现时性中剥离出来，如同我们把过去同实现它的回忆－影像区分开来一样。如果说现在在现时有别于未来和过去，这是因为它是某物的出场，当它被他物替代时，它便不再是现在。当过去和将来言及某物时，总会关联他物的现在。所以，我们才能够依循某个明显时间或某种连续形式追踪不同事件的发展。因为这种明显时间或这种连续形式使不同的事物依次占据现在。如果我们置身于同一事件内，如果我们潜入正在酝酿、发生和消失的事件中，如果我们用某种垂直的或纵深的纯视觉审视替换纵向的实用主义视角的话，那么，情况就会大不相同。事件不等于充当其地点的空间，也不等于流逝了的现时现在："事件时刻的完结先于事件的完结。这个结束的事件又在另一个时刻中延续……可以这样讲，任何事件所处的时间都是无事发生的时间。"我们正是在空泛的时间中超越回忆，分解属于现时的事物和

存储业已形成的回忆。[1] 从我们分配现在的这种明确过程看，不会再出现连续的将来，现在和过去。依照圣·奥古斯丁的绝妙说法：存在着未来现在、现时现在和过去现在。它们全部被涵盖在事件之中，被事件所掩埋，因此，它们是共时的，不可解释的。从情感到时间，我们发现了事件的内在时间，它由上面言及的三种现在、三个未被实现的现在尖点构成。这是把世界、生命，或者简单地说，一段生活、一个片断看作同一事件的可能性，因为它们包容了现在。一个事故将要发生、正在发生、已经发生，也可说它就要发生了、已经发生过和正在发生中，还可以说可能发生了、没有发生和正在发生或不会发生等等。卡夫卡作品中的小老鼠就是约瑟芬的悖论：它在唱吗？它唱了吗？它要唱吗？或者什么都不是，这一切在老鼠的集体现



①见格勒图森的（《论时间的几种现象》，《哲学研究》第五卷，1935—1936），这两篇文章对贝吉和柏格森产生影响。在 *Clio* 第230页，贝吉对历史和记忆进行了区分："历史本质上是纵向的，记忆本质上是垂直的。历史基本上旨在贯穿事件，记忆，由于身在事件之中，所以，它的目的基本上是不脱离事件，力争留在里面，从内部追溯事件。"柏格森提出了一个模式，即我们称之为时间的第四种模式，以区分贯穿事件的空间视角和潜入事件的时间视角。《材料与记忆》第285页。

在中产生不可解释的差别。[①] 这等于说，某人不再有钥匙（他曾有过），他还有（他不曾丢失）和他找到钥匙（他将有和不曾有过）。说两个人相识，但他们可以早就认识，也可以不曾相识。说有背叛行为，但背叛可以从未发生，也可以已经发生或将要发生，有时可以说，这个人背叛了那个人，有时可以说两个人同时背叛。这里，我们面对与前一种时间－影像性质不同的直接时间－影像，这种时间－影像不再是过去时面的并存，而是现在尖点的共时。我们也因此有了两种时间符号：第一种是泛面（时区、时层），第二种是凸现（视觉的尖点）。

我们在罗伯－格里耶的作品中可以看到，这种时间－影像的第二种类型类似于奥古斯丁学说。在他的作品中，不存在过去的现在的连续性，只有某个过去现在、某个现时现在、某个将来现在的共时性，正是它们把时间变得可怕和不可思议。《去年在马里昂巴德》中的会面、《不朽的女人》中的事故、《横跨欧洲的快车》中的钥匙、《说谎的人》中的背叛，这三种被涉及的现在总是相互包容、违背、掩盖、替代、重构、分道和复合。这是一个强有力的时间－影像。然而，我们不认为它可以取缔所有的叙事。最重要的是它赋予叙事以一种新的价值：它把叙事从每一个连续的动作中抽取出来，从而使它可以用一种真正的时间－影像替代运动－影像。由此可见，叙事的目的在于将

① 卡夫卡，《禁食冠军》IV。

不同的现在分配给各个人物，使每一个人物形成一个合情合理、合乎逻辑的组合，而不是使这些组合全都成为“不可并存的”，从而导致出现和保留不可思议的东西。在《去年在马里昂巴德》中，是 X 先认识 A（因此，A 不是想不起来，就是在说谎），还有 A 并不认识 X（因此，X 不是自己弄错，就是在欺骗她）。最后，这三个人物终于与这三种不同现在达成契合，但这不是为了澄清这些不可思议的东西，而是使之“复杂化”，不是使之消失而是使之存在，比如 X 在过去的现在中所经历的，A 却在未来的现在中经历，以致这种差别又隐藏，或者包含着某个现时现在（第三个人物，丈夫）。所有这些人物，相互叠合，彼此牵连。在《说谎的人》中，两个人物并不简单地是同一个人：他们的差别只有在背叛变得不可思议时，才能显现出来，因为这种差别有区别地同时属于这两个想像人物中的每一个人。在《玩火》中，小女孩的被绑架应该是策划绑架的方式，而策划绑架的方式应该是绑架本身，以致小女孩在被绑架和将被绑架时，根本未被绑架，而当她在未被绑架时，却被自己绑架了。然而，尽管这种新的叙事方式已构成某种无意义的高级形式，但这尚属人类的形式，它还没有向我们呈现出它的本质。如果我们在考虑一个地球上的事件时，假设它被传送到不同的星球，则有的行星能同时接收到它（光速传送），但有的则会较快，或者较慢地接收到它，意即在它发送的前后，这时，它的本质才会呈现出来。在同一宇宙包含的三种共时的现在中，

一个行星没有收到，一个已经收到，另一个将要收到。这是恒星的时间，是一个相对性的系统，人物在这个系统中更多地具有行星特征，而不是人类特征，在构成宇宙的星球的多样性中，凸现更多地是天体的，而不是主观的。[①] 这是一种多元宇宙学，在这里，不只存在着各样星球（如米纳利的作品），而且同一事件可以按照截然不同的版本在这些不同的星球中发生作用。

让影像服从重复－变化的力量，早已是布努艾尔的一大贡献，也是释放时间、颠倒时间对运动的从属关系的方式。只是在布努艾尔的绝大部分论述中，我们仅看到时间是一种循环时空，它有时通过遗忘（《苏珊娜》），有时通过精确重复（《毁灭的天使》）呈现仍处于化一状态下的宇宙中的某一循环的结束和另一循环的可能起始。这种影响或许在布努艾尔的后期被颠倒过来，因为他把从罗伯－格里耶那里获取的启示服务于自己的目的。我们已经注意到梦或幻觉的动态在这个时期发生了变化。[②] 但这更多地意味着时间问题的深化，而不是想像的状态。在《白日美人》中，丈夫最终的瘫痪既可说发生了，也可说没有发生（他突然站起来和他妻子谈论起假日）；《资产阶级审慎的

① 达尼埃尔·罗歇用《去年在马里昂巴德》同马拉美的击骰子进行了对照。（《阿兰·雷乃和罗伯－格里耶》，电影研究丛书）

② 让－克鲁德·波奈，《梦的无辜》，《电影家》第92期，1983年9月，第16页。

魅力》较少不是在表现被错过的饭局的循环，而是表现同一饭局以无法控制的方式在无法控制的社会中演绎的多种版本。在《自由的幽灵》中，明信片实际上是淫秽的，尽管它们所表现的只是十分模糊的裸体艺术品，还有小女孩的丢失，尽管她始终待在原地，并且被重新找到。最后，《欲望的隐晦目的》是布努艾尔的最杰出的作品之一：与其让同一人物扮演不同的角色，不如用两个人物或两个女演员扮演同一个角色。有人认为布努艾尔建立在循环或循环连续性上的自然主义宇宙学已让位于共时星球的多元性，不同星球的现在共时性。它已不是同一世界中的主观（想象）的视角，而是不同客观世界中的同一事件。所有这一切都被包容在事件之中，组成一个不可思议的宇宙。因此，布努艾尔已获得了一种直接时间－影像，而他的自然主义和循环视角以前则排斥这种影像。

更具教益的是罗伯－格里耶和雷乃在《去年在马里昂巴德》中的鲜明对照。他们合作的最不凡之处是这两位作者（因为罗伯－格里耶不仅是编剧）用如此不同的，乃至对立的手法制作了这部如此深刻的作品。或许他们要以此揭示这次真正合作的真谛：他们不仅以完全不同的创作程序看待这部作品，而且将它制作出来。这些不同的创作程序在不断的更替中获得成功，并且独一无二。雷乃和罗伯－格里耶的对照因其友善的声明而变得复杂、凌乱，我们可以从三个不同层次上进行评估。首先，存在着一个标志动作－影像危机的“现代”电影层次。《去年在马里昂巴

德》正是这种危机的重要时间标志：感知－运动模式的失败、人物的漫步、底片和明信片的涌现给罗伯－格里耶的这部作品以不断的启发。在他的作品中，被逐猎的女人的关联不只具有色情和性虐待的价值，而且这是中断动作最便捷的方式。[①] 同样在雷乃的作品中，漫步、静止、僵化、重复也经常被用来表现动作－影像的普遍解体。其次，是现实与想像层次：我们注意到在雷乃看来，永远存在着一种永在的现实，尤其存在着一些保持其真实性并且不惜与想像发生冲突的时空坐标。因此，雷乃坚持让某事实实在在地发生在《去年在马里昂巴德》中，但在以后的影片中，他建立了一种十分严格的空时关系，以致所有发生在这里的事情都是想像的或是心理活动。[②] 而在罗伯－格里耶的影片中，一切都发生在人物的“头脑中”。或者更恰当地说，发生在观众自己的“头脑中”。但罗伯－格里耶表现的这个差别有欠妥当。在观众头脑中，什么都不会发生，因为，观众的头脑来自影像的符号。影像的差别

① “我的小说中的性虐待狂式的人物总是有这种特别举动，他们总是企图使运动中的事物停顿下来。”在《横跨欧洲的快车》中，年轻妇人总是不停地向各个方向运动：“他，他在那儿，他在看，我有一种感觉，人们从他身上感受到一种要制止这一切的欲望。”这就是运动情境向纯视觉情境的转换。引自安德列·卡尔迪，《阿兰·罗伯－格里耶》，塞格尔出版社，第74页。

② 米雷耶·拉蒂伊和勒·丹代克，“雷乃和罗伯－格里耶作品中的故事和想象的注释”，《阿兰·雷乃与阿兰·罗伯－格里耶》，第126页。关于马里昂巴德的时序，参见《电影手册》第123期和第125期。

总是界于真实与想像、客观与主观、身体与心理、现实与潜在之间，并且是可以逆转的，从这个意义上讲，也是难以察觉的。差异又难以察觉正如这两位作者各自作品所表现的想像与真实的关系，以致于他们的差别只能通过别的方式表现出来。其实，它更近似于米哈伊·拉蒂尔的说法：雷乃作品中的真实与想像的宏大连续体与罗伯－格里耶的不连续的碎块或“碰击”是对立的。但是，这条新准则似乎难以在想像　真实这对组合的层次上发展，它必须借助于第三个层次：这就是时间层次。①

罗伯－格里耶提出，他同雷乃的差别应该最终体现在时间层次上。动作－影像的解体和随之出现的不可觉察性有时为某个“时间结构”（雷乃的情况）服务。有时为某个失去其时间性的“永恒的现在”服务，就是说为某个没有时间的结构（罗伯－格里耶的情况）服务。② 然而，即便如此，我们还是难以相信一个永久现在所包含的时间－影像少于一个永久过去。纯现在和纯过去同样属于时间。因此，这个

① 许多评论家承认有必要超越真实和想像的层次：最早开始这样做的是受语言学启发的那些符号学的倡导者们，他们在罗伯－格里耶的作品中找到了一个特殊例证（参见夏托和诺斯，《新电影、新符号学》，午夜出版社，以及加尔迪的《罗伯－格里耶的电影》，阿尔巴特罗出版社）。然而，在他们看来，第三个层次是“能指”层，而我们的研究涉及时间－影像和它的反能指能力。

② 这就是罗伯－格里耶提出的普鲁斯特和福克纳之间的差别（《为了一种新小说》，第32页）。在“时间与描述”这一章中，他说新小说和现代电影都不太重视时间，他指责雷乃太注重记忆和遗忘。

差别来自时间－影像的性质，即：在一种情况下具有造型功能，在另一种情况下具有建构功能。这是因为雷乃用过去时区或时面设计《去年在马里昂巴德》和他的其他影片，而罗伯－格里耶则用现在尖点来看待时间。如果说《去年在马里昂巴德》一片能涵盖两者的话，女人A则近似于罗伯－格里耶型人物。事实上，这个男人试图把这个女人裹在连续的时面中，现在在这里只是最狭窄的时面，犹如一个浪尖的延滚。至于那个女人，她有时满腹狐疑，有时呆若木鸡，有时几乎被说服，有时又东拉西扯，她在不断地跨越两个尖点，两个共时现在之间的鸿沟。总之，这两位作者已不再处于真实和想像的范畴，而是置身于时间之中，他们置身于一个更可怕的真实与虚假的范畴。这一点，我们在后面讲。诚然，真实和想像仍继续着它们的循环，但只能作为最高形态的基础。它不再是，或者不再只是不同影像的不可察觉的生成。它们已经成为过去循环之间的不可确定的交替，成为现在尖点之间的错综复杂的差别。在雷乃与罗伯－格里耶之间存在着一种默契。这种默契之所以如此坚实牢靠，因为它是建立两个彼此冲撞彼此对立的时间概念之上。潜在过去时面的并存性，未被实现的现在尖点的共时性，是时间自身的两个直接符号。

在《时光城》这部动画片中，比奥特·坎勒用两种成分来塑造时间：用尖点揉出的小球和包纳这些小球的可伸展的时面。这两种成分构成瞬间、光滑和水晶球，但它们会很快暗淡下来，除非……（我们将在后面探讨这个动画片）

2

电影影像本质上是现在的，这种看法是不确切的。然而，罗伯－格里耶重新使用这种观点只是出于谋略或者讥讽的需要：如果现在是影像的一个条件，他又为何煞费心机地去寻找现在－影像呢，而且当直接时间－影像首次出现在电影中时，它并不是以现在表象（甚至是被包含着的现在）出现的，而是反过来以过去时面的形式出现，如：威尔斯的《公民凯恩》。在这部影片中，时间挣脱出它的铰链，颠倒了它对运动的从属关系。时间性首次成为与那些有待开发的重要时区并存的形式。《公民凯恩》是一个简单模式：由于凯恩的死，一些证人被传讯，他们在一系列主观闪回镜头中回顾他们的回忆－影像。然而，问题没有这样简单：调查的矛头对准了“玫瑰花蕾”（这是什么？或这个字是什么意思？），而且，调查者使用测试手段，每个被传讯的证人作为凯恩生活的某个截面都是一个潜在过去的循环，或者时面，即一个连续体。可问题关键是：这个叫玫瑰花蕾的物（或人）是否寄身于在这个连续体之中或者这个时面之上？诚然，这些过去时区有着自己反映过去现在的时间过程，但如果说这个时间过程会被轻易搅乱的话，这恰恰因为这些时区本身，较之开始调查（凯恩之死）的现时现在，是彼此并存的，其中每一个时区都以这样或那样的表象涵盖凯恩的全部生活。每个时区都具有柏格森称之为“闪光点”特殊性的东西，但每个时区都围绕这些点收集着凯恩整体或全部生

活，尽管它像一团“朦胧的云雾”[①]。当然，这些证人只能在这些时面中挖掘记忆以回顾那些回忆－影像，意即：重构过去的现在。但是它们本身也不同于实现它们的回忆－影像，如同纯过去可以不同于它曾经充当过的过去现在。每一位证人都首先跳入一般过去，突入这样或那样的并存时区，而后在回忆－影像中扮演该时区的某一点。

这说明一致性不存在于回忆－影像中，因为它明显呈现两个方向。它演绎两种截然不同的影像形式，通过《公民凯恩》的著名剪辑可以确定此两者（节奏）间的关联整体。第一种影像形式重构现在的运动体系，重构“现时性”或者甚至习俗。这种连续通过正打和反打镜头，表现凯恩的夫妻生活习惯，阴郁的白天和死寂的时光。这是一组短暂的全景镜头。凯恩意愿（让苏姗成为歌手）的并合效果就是通过叠印这组镜头来体现的。萨特从这种影像形式中看到了英语反复动词的对应物，即：习俗的时间或过去现在的时间。但是，当苏姗的不懈努力，即她的自杀企图突然出现在一个长镜头和景深镜头构成的影像中时，情况会如何呢？这种影像是对过去时面的真正开掘。景深影像呈现上述的过去时区，面每一个影像都具有其独特的尖点或潜点，标志着凯恩力量意愿的关键时刻。主人虽然在现时中走动和移动，但他是潜身于过去，在过去中活动，这时时间不再隶属运动，而是运动隶属时间。所以，在凯恩于影像深处会见他

① 参见《材料与记忆》，第310页。

要与之决裂的朋友的宽阔场景中，他本人的行动发生在过去。这种运动已是决裂行为。还有，在《阿卡汀先生》一片的开始，在宽大庭院中向前行走的冒险家又突然出现在某个过去，而这个过去正是他要带我们开掘的时空。[①]简言之，在第二种情况下，回忆－影像不再贯穿它所重构的从前的现在的连续体，而是穿越使它存在的并存的过去时区。这就是景深镜头的功能：每次发掘一个过去时区，一个连续体。

我们是否有必要重新考虑巴赞在创造“长镜头”这个概念时所提出和解答的有关景深镜头的问题？第一个问题涉及方法上的新生事物。确实，景深自电影诞生以来就统治着影像，如果不用剪辑、分镜和移动摄影机，或者必须同时采用不同空间镜头的话。甚至，当各种实际不同的镜头被集合在一个使它们彼此相关的新整体时，景深的统治也不会停止。在这里，已经出现了两种景深形式，它们无论在电影上，还是在绘画上都是不等同的。然而，它们有一个共同点，即：在影像中或在镜头中组构一种景深，但尚未形成一个景深镜头，或景深影像。如果我们审视一下十六世纪的绘画，我们会发现一个显著差别，这个差别存在于平行和连续的画面之中，每一个画面都是自主的，都是由人物或周边因素限定的，尽管所有的成分都混在一个

① 彼德·卡尔，《电影就像迷宫》，载《正片》第256期，1982年6月：“人们同时穿越了院子和过去的岁月。”

整体之中。然而，每一个画面，特别是前景画面，都各有价值，甚至在将它们协调组合起来的大画面上也是这样。这是十七世纪的一个崭新的重要变化，即：在对角线的绘画结构中或在透孔结构中，因为透孔可以突出后景并能使之与前景立即沟通，一个画面成分直接反映另一个画面的成分，一个画面的人物直接呼应另一个画面的人物，这就是“从内部形成”的绘画。因此，景深便成了景深镜头，前景的空间获得异常扩展，后面的空间被限界在一个显耀的视点上，用以联系近远关联。①

电影也经历了类似经历，景深很久以来是由影像中独立镜头的简单排列或平行镜头的连续构成的，比如：格里菲斯的《党同伐异》中对巴比伦的征服用景深表现被围困者的防线，从前景过渡到后景，每一条防线都有自身的价值，并同周围的成分一起组成一个协调的整体，这与威尔斯的方法截然不同。威尔斯根据一条对角线或一个能穿越所有镜头的透孔，创造出一种景深镜头，这种方法让每一个镜头的成分同其他成分相互作用，尤其是使后景直接呼应前景（如凯恩猛然闯入背景小门的那个自杀的场景，苏娜则在中景的阴影中死去，最后是那个巨大的碗的特写镜头）。这样的对角线也出现在惠勒的作品中，如在《黄金

① 关于十六和十七世纪两种景深观念的对比，参见沃尔弗林，《艺术史的基本原则》，伽利玛出版社。沃尔弗林按照丁托列托的对角线分析这些“巴罗克”空间、维米尔空间的异常性和鲁本斯的透孔，等等。

时代》中，一个人物占据次景，但这是影像前景，十分好看，而另一个人物则在主后景打一个决定性的电话：主景根据一条连接前景与后景并使之相互作用的对角线监督次景。在威尔斯之前使用这种景深镜头的先驱似乎只有雷诺阿（《游戏规则》）和斯特劳亨（《贪婪》）。威尔斯在运用大角度增加景深时，取得了前景的无限扩展，缩小了后景，但后者却因此而更加突出，光点的中心集中在后景，大片的阴影可以占据前景。这种鲜明对比可以省略整体。无论在无限的高度的延展中，还是反过来在视点的渐失中，天花板都必须是可见的。每个人的体积可以超出这样或那样的镜头，潜入或走出阴影，表现这个人体与其前后其他人体的关联。这就是大众艺术。“巴罗克”这个词的意思或者新表现主义正好符合这一点。在这种景深的解放中，尽管它现在仍属于其他所有方面，我们不仅应当看到这是连续体的胜利，也应该看到这种连续体的时间特征，即：一个时段的连续性可以使脱节的景深属于时间，而不再属于空间。[①] 它不受空间维度的限制。只要景深被用来服务于平行影像的简单连续，它就是在表现时间，只不过以间接方式使时间从属空间和运动。相反，新景深直接构

① 克罗代尔认为，景深——例如在伦勃朗的作品中——是对“回忆的邀请”（“感觉唤醒回忆，而回忆也会逐渐刺中和动摇记忆的重叠层。”见《倾听的眼睛》，七星丛书，第195页）。柏格森和梅洛－庞蒂都指出“距离”、“景深”是如何成为一个时间维度的。（《感知现象学》，第一卷）

成一个时区，一个由来自互相作用的不同镜头的视觉的表象或成分界定的过去时区。[①] 这是一个镜头间的不可定位的关系整体，它构成过去时区或者时段连续体。

第二个问题涉及景深镜头的功能。我们知道巴赞赋予它一种现实功能，因为观众自己应在影像中建构自己的感觉，而不是将其全盘接受。米特里则反对这种观点，他从景深镜头中看到了一个约束结构，这种结构迫使观众的感觉跟着对角线或透孔走。巴赞的立场则非常复杂，他指出现实性的好处可以通过“戏剧性的加强效果”而获得，就像人们在《游戏规则》一片中所看到的那样。[②] 但是，只

① 参见沃尔弗林，《艺术史的基本原则》，第99页和第185页。

② 巴赞和米特里的争论涉及这两个问题。然而米特里似乎更接近巴赞，尽管他本人不这样认为。首先，威尔斯的景深中是否具有某种新的东西，还是如米特里强调的，它是对旧电影老手法的一种回归？可是，米特里本人又在《党同伐异》中指出，在雷诺阿和威尔斯的作品中，为什么只存在平行镜头的并列，而不是镜头的相互作用。因此，他认为巴赞在这一点上有道理。参见《电影美学和心理学》，大学出版社，第40页。其次，这种新景深的功能是否是一种较自由的真实功能，还是像米特里所认为的，它和其他景深一样都具有约束性？巴赞情愿承认惠勒和雷诺阿作品中的景深镜头的戏剧特征。他分析了惠勒的《蛇》中的一个镜头。同在剧场一样，定位摄影机记录景深场面的全景。但是，电影手法可以让客厅里的人物两次走出画面，第一次从右边进入前景，第二次从左边走向后景。随后，楼梯坍塌，因为画外的用途不同于后台。（“威廉·惠勒式场面调度的典森派教徒”，《电影杂志》第10期和第11期，1948年2月和3月）在这里，电影产生“戏剧性的加强效果”，从而加强了真实感觉。我们可以这样认为，巴赞在承认景深镜头功能的多样性的同时，又认为真实功能是至上的。

不过戏剧性或者现实性的功能这一个方面似乎不能彻底解答这个复杂问题。我们认为存在着许多种景深镜头的功能，并且，它们都聚焦在一个直接时间－影像中。颠倒时间对运动的从属关系，呈现时间自身价值，才是景深镜头的根本所在。我们不肯定时间－影像为景深镜头所独有，因为，时间－影像存在许多种类，有些时间－影像建基在取消景深的基础上（包括镜头的景深和景深镜头），其实平面影像的情况也十分繁杂，它是时间的可变设计，因为德莱叶、罗伯－格里耶、西贝尔贝格……使用的方式各不相同。我们想要说的是，景深镜头创造直接时间－影像的某一种类，可以由记忆、过去的潜在时区、每个时区的表象来界定。景深镜头更多的是一种记忆、时间化的功能，不是一种现实功能，不是确切的回忆，而是“一种对回忆的邀请……”

我们应该首先发现这个事实，然后再试图解释它：景深镜头在大多数情况下是必不可少的，因为它与记忆有关。从这一点讲，电影符合柏格森的学说：电影不是由回忆－影像构成的心理记忆，不是闪回镜头按成规所能表现的东西，电影也不是按时间次序发生的现在的连续，电影或者是产生于现时现在之中和回忆－影像形成之前的回想尝试，或者是对这些回忆－影像最终出现的过去时面的探索。电影是心理记忆的两头，即记忆形而上学的两个极端。柏格森是这样介绍这两个记忆极端的：过去时面的外

延，现时现在的压缩。[①] 这两个极端相互关联，因为追溯回忆就是跳入一个过去时区。人们可以假设在这个过去时区中潜存着所有时面或时区，与产生回想的被压缩的现时现在相比，它们是并存的（而与它们所曾是的现在相比，它们在心理上是彼此承续的）。我们应该发现的这个事实是景深镜头有时向我们显示行为回想，有时显示人们为了找到所寻回忆而挖掘的过去的潜存时面。第一种情况是压缩，它在《公民凯恩》中频繁出现，比如，对在夜总会大厅中酩酊大醉、人事不醒的苏珊进行俯摄，强迫她回想。再如，在《安倍逊大族》中表现了一个完整的固定景深场景，因为那个青年人想要不露声色地强使他的姑姑为他回想一段重要回忆。[②] 又如在《审判》中，开始的仰摄镜头表明主人公尝试的出发点，他要不惜一切代价寻找法庭可以指责他的东西。第二种情况出现在《公民凯恩》中大部分横向景深场景中。在这里，每个场景都与人们询问的过

① 《材料与记忆》，第 184 页：记忆的两种形式是“回忆时面”和现在的“压缩”。

② 巴赞经常分析厨房这一场景，但没有把它归结于在此发挥作用的记忆行为功能。在惠勒的作品中也是一样，景深总是同两个人物的重逢联系在一起。还有巴赞在有关惠勒的文章分析过《我们最美好的年华》中的一个长镜头，米特里也分析过《不听话的女人》中的一个镜头。在这两个镜头中，两个人物总是在某种记忆挑战的形式中相遇、相对（女主角又穿上了红裙子……）。在后面这个例子中，景深镜头进行最大限度的压缩，这是反打镜头所不能产生的效果：摄影机在一个人物后面仰摄，同时，抓拍一个人物的手和另一个人物颤动的面孔（米特里）。

去时面相呼应：玫瑰花蕾是否有一个潜存的秘密？在《阿卡汀先生》中，连续出现的人物就是过去时面，是通向其他时面的中转站，它们与最初被压缩尝试相比是并存的。人们可以清楚地看到回忆－影像本身没有多少意义，然面它蕴涵着两种超越它的东西：一是人们可以找到它的纯过去时面的变体，一是产生永远重复寻找的现时现在的压缩。景深镜头从前者跨到后者，从终级压缩跨到宽阔时面或者进行相反运动。威尔斯“同时拆解了空间和时间，让它们轮流膨胀和缩小，他或可俯视全局或可深入其中”①。俯摄和仰摄镜头构成压缩，而斜移和侧移拍摄构成时面。景深镜头为这两个记忆来源提供养给。唤起记忆的不是回忆－影像（或者闪回镜头），而是回想的现时尝试，而挖掘过去的潜存区是为了找到记忆，选择记忆，消除记忆。

今天，许多批评家把景深镜头看作是一种可能掩盖威尔斯更重要贡献的技术手段。诚然，这些贡献可能存在，但是，如果人们把景深变成一种记忆行为的功能，就是说，一种时间化的形态时，它便具有了技术以外的重要作用。记忆的所有冒险形式皆来自于此，尽管它们更多的是心理事件而不是时间的变形及其构成的混乱。威尔斯的影片依据一种严格程序发展了这些混乱。柏格森区分出两大

① 让·考雷，《恶的渴望或奥逊·威尔斯与超越的渴望》，载《奥逊·威尔斯》，电影研究丛书，第115页（这里只有一点我们无法读懂，即超越的诉求）。

类情况：一是逝去的回忆仍能在某一影像中复现，但这个影像不再具有可用性，因为产生回想的现在已失去了影像的原始延伸。一个回忆根本不能复现在影像中，尽管它存在于过去的时区中，现时现在已不能再遇到它。有时回忆“可以被召回，但已不能再适合相应的感觉”；有时“回忆的追溯本身会受到阻碍”。[①] 如同这些情况在戏剧上的表现一样，我们在威尔斯的影片中可以发现时间化过程是通过记忆完成的。

还是从《公民凯恩》说起。人们经常说景深内化了场景剪辑和场面调度。但是，这只说对了一半。毫无疑问，长镜头是一个既有模糊点又有闪光点的过去时面，这些模糊点和闪光点为回忆－影像提供给养并确定它从过去现在中剔除的东西。但是，剪辑也同它一样具有其他三种表象：长镜头或者过去时面同过去现在的短镜头的关系；各时面之间的关系（如布赫所说，镜头越长，就越应弄清它会在何处和怎样结束）；各时面与回想它们的被压缩的现时现在的关系。从这一点上看，《公民凯恩》中的每一个证人都进行了回想他所从属的过去时面的尝试。但是，所有这些尝试都不约而同地集中在“凯恩刚死，凯恩死了”的现实中，从而构成一个从一开始即已给定的固定点（在《阿卡汀先生》和《奥瑟罗》中也是如此）。与死亡这个固

① 《材料与记忆》，第253页。在柏格森看来，这是记忆疾病的两个最主要的形式。

定点相比，所有的过去时面都是并存的：童年、青年、成年和老年。如果说在威尔斯的作品中，剪辑仍是地道的电影手段的话，则它的意义已有了改变：与其说它在运动的基础上产生时间的间接影像，莫如说它是在直接时间－影像中组合并存性的秩序或无时序的关系。各种过去时面被回想起来，并在回忆－影像中显示它们的表象。但是，每次还要回到同样的主题上来，即这里是否寄存着“玫瑰花蕾”的纯回忆？在任何被挖掘的时区里，如在童年的时区中，只是因为藏匿过深，而被人们疏漏。加之，当玫瑰花蕾通过某一影像表现自身运动时，被当做一封查无此人的信扔进燃烧的壁炉，同废雪撬一起化为灰烬。玫瑰花蕾不仅可以充当任何东西，而且作为一种物质，它出现在燃烧自己的影像中，但这没有起到任何作用，没有引起任何人的注意。[①] 因此，它给被这个或那个人物乃至有关人物回想起来的所有过去时面投下了一层疑云，过去时面产生的这些影像也可能是无用的，因为这里不再有承续它们的现在，所以，凯恩孤独地死去，留下他整个一生的空白及其所有过去时面的贫瘠。

《安倍逊大族》一片表现的不再是由“玫瑰花蕾”的独特性演绎出来的这片疑云，而是令众人难以置信的坚信

① 阿蒙卡尔反对牵强附会，他有理由将玫瑰花蕾和普鲁斯特的马德莱娜进行对比：在威尔斯的作品中，根本不存在着什么对失去时光的寻找。参见《电影研究》，第64—65页。

不移。在这里，过去时面仍是可回想的并被回想起来，比如伊莎贝尔骄横的婚礼、乔治的童年和青年、安倍逊一家……但是，人们从中获得的影像毫无意义，因为它们已不能再回到延展它们动作的现在：城市已被改头换面，新型机动车替代了四轮马车，现在发生了如此巨大变化，以致回忆失去了作用。这就是为什么这部影片不从一个死者，而是从一个先于所有影像的解说开始的原因，它在这个家族衰败之初就已预知其结果了。“事情就是这样，那些想来参加葬礼的人们已经去世，而那些仍然活着的人们却又遗忘了这个死者和他们以前希求的东西。”回忆失去了任何延伸，甚至不能取悦预言家、不怀好意的人或复仇者。死亡的渗透力如此强大以至于从一开始就可以不需要死亡。所有的回想都集中在死者身上，面所有的死者又都在故事发展中汇集于少校的崇高之死：“他知道自己应做好潜入一个陌生时区的准备，他甚至不敢肯定他到了那里之后能否被承认是安倍逊家的一员。”回忆堕入了空洞，因为现在逃之夭夭，跑到了别处，回忆失去了任何进入其中的可能性。然而，值得怀疑的是，威尔斯是否只是想简单地表现过去的虚空。如果说影片反映了威尔斯的虚无主义，那也不是指此点而言。死亡作为一个固定点具有另外含义。这或许是他要在《公民凯恩》中表现的东西，即一旦人们到达过去时面，便会觉得被起伏的大浪卷走。这时，时间便挣脱出它的铰链，人们随之进入一种处于永久

危机状态的时间性。[①]

第三步是由《上海小姐》实现的。因为在前面，过去时面已全面超出回忆－影像，但它们的回想使它们产生上述影像，尽管这些影像模糊不清，而且只与死亡有关。在这里，情况截然不同：过去时面或者时区同时存在，并且可以辨认，只是不能被回想起来，不再伴随任何回忆－影像。既然没有回忆－影像作它们的依据，也不提供某种标记，它们又是如何被识别的呢？我们若许可以这样认为，过去本身出现在现在，但它是以独立的、异化的、失衡的乃至未成熟的人格形式，作为异常活跃、放射性的、不可思议的化名出现的。它们的出现既是有害的，也是自主的。它们不是回忆，而是幻觉。在这里精神病的、分裂的人格体现过去。《上海小姐》的故事就是一个最初是天真无邪的主人公被攫到别人的过去中，遭到侵扰和伤害的故事（这同米纳利的主题很相像，因为威尔斯不喜欢他，所以暂不谈影响的问题）。三个失衡的人物，作为三个过去时面把主人公覆盖起来，使他不能回想有关这三个层面任何事情，更不能再在它们中间做出任何决定。Grisby 的出现代表一个单簧魔鬼。在这个时面中，主人公是被通缉的杀人犯，因为有人让他假扮杀人犯。Bannister 是一个手

① “人生的基础是悲惨的。正如我们反复强调那样，人的危机不是暂时的。万事都有危机。”米歇尔·埃斯戴夫引自《威尔斯世界中死亡功能的分析》，《电影研究》，第 41 页。

拿拐杖、身体瘫痪，像魔鬼一样破行的律师，当他向主人公保证为他辩护时，却要求法庭判决他。第三个是女人，患有精神错乱症的唐人街女王。主人公疯狂地爱着她，而她则充当他的情人，充当一个不可破译的来自东方的过去的背景。主人公因为是精神病人，所以无法识别这些过去。这些过去所呈现的异化人格，或许是主人公人格的折射，而且已化为自己的独立人格。[①] 在《上海小姐》一片中，还有其他人，他们都具有现实性，演绎着他们的故事。第四步由《阿卡汀先生》一片完成：如何能使自己的过去变成不可回想的？主人公需要假扮遗忘症患者，请一个调查者寻找散布在这个过去诸时区中和侵人各种时间开发中转区中的未成熟人格。阿卡汀根据调查的线索，将这些证人逐一杀害。他声称要在一种只经历无记忆现在，即真正的遗忘症的神奇的妄想同一性中回收其所有的记忆裂片。威尔斯的虚无主义承袭了尼采的表述方式：消灭你们的回忆，或者消灭你们自己……像《公民凯恩》那样，一切从阿卡汀的失踪开始和结束，但这种作法没能阻止威尔斯，他一部接着一部不停地拍下去。威尔斯不再满足于指

① 主人公是一个普通人，但他已经“意识到自己的精神病”。面对这些他既不了解，也辨认不出的过去，他说道：“我想我在为犯罪而永受折磨，后来，我恢复了理智，我知道我疯了。”杰拉德·勒格朗指出人们可以设想两个层次：一是演员威尔斯，他扮演空虚的、充满幻觉的奥哈拉这个人物；一是作者威尔斯，他是这三个产生幻觉人物的投影。（《正片》第256期，1982年6月）

出在时间危机永恒状态中回想过去的徒劳，他要指出在更基本的时间状态中作任何回想的不可能性，回想的不可能的命运。过去时区保留着它们的秘密，而呼唤回忆变成了虚空。调查者甚至也不讲他所知道的事情，但在时间的压力下，他只恳求那个女孩说出他告诉过她的事情。

《阿卡汀先生》的续篇是《审判》。主人公在什么样的过去时面中寻找他所犯下的错误？在这里，一切都是不可回想的，一切都是幻觉的。只有指定的人物和模糊不清的身份。在这里，有女人时区、有书籍时区、童年时区和少女时区、艺术时区和宗教时区。现在只是一座空门，人们不能以此回想过去，因为现在在人们等待的时候已经流逝了。威尔斯的诀窍就是用这些漫长的镜头探索每一个过去时区，比如，主人公被一群叫喊的小女孩们追赶，在加长的栏栅中不停地跑（《上海小姐》已经表现过类似镜头，那个假杀人犯在有围栏的空场中不停地跑）。但是，过去时区不再提供回忆－影像，它们提供幻觉形象：女人、书籍、少女、同性恋、绘画。不过在这里，人们或许可以这样认为：一些时面沉下去，另一些时面升起来，如同考古学中的年代叠合结构。什么都是不确定的：在这里并存的时面同它们的成分叠合在一起。最严肃的书也可以是淫秽的书，最危险的成年人同样可以是挨打的孩子，女人可以就职于司法部门，然而，行使司法权的却可以是一些女孩。那个长着蹼手的律师秘书是一个女人、一个女孩，还是一本被翻阅的卷宗？人们或许可以这样认为：过去的时

区在被打碎和失衡时，已经具有一个处理它们的高级执法者的资格，具有一个一般过去的资格，在这里，各种存在彼此需付出待遇不公的代价（这是前苏格拉底时期的哲学模式）。同卡夫卡一样，威尔斯的成功在于他懂得表现各种空间不同、时间不同的时区怎样在一个使它们成为比邻的无限时间的背景上彼此进行沟通，这就是景深镜头的功能。让最遥远的区域直接同背景沟通。[①] 那么，什么又是所有时面的共同背景呢？它们来自何处？它们在被打碎时又会落到何处？所有时区所依附的这个最高执法者又是什么？

过去时面存留了下来，是我们汲取回忆－影像的沉淀层。但是，它们或者作为永恒现在，最压缩的时区的消亡，变得毫无用处，或者它们根本是不可回想的，因为它们在一个未成层的实体中被打碎、拆解和分离。或许这两种情况可以结合起来，或许我们只能在消亡的压缩点上发现这个普遍实体。这不是模棱两可的，这是时间的两种不同状态：一是作为永恒危机的时间，更进一步讲，作为博大面又可怕的原材料的时间，一是作为普遍命运的时间。在赫尔曼·麦尔维尔的著作中，有一篇似乎针对威尔斯写

① 《审判》（也是《城堡》）的拓扑学要求使用景深镜头：前景中的相距甚远，乃至相反的地点在后景中却是比邻的。因此，正如米歇尔·西蒙所说，空间在不断地消失："观众随着故事的发展，失去所有空间意义，画家的房子、法庭、教室彼此进行沟通。"（《新世界的征服者》，伽利玛出版社，第219页）

的文章：我们在金字塔中从一个地带走向另一个地带，从一个沉淀层走向另一个沉淀层，付出了巨大努力，而所有这一切只是为了发现墓穴中空无一人——这只有一种解释，即这是“未成层实体”的开端。[①] 诚然，地球及其无时序的秩序不是一个超验的成分，但它是最高的执法者。我们每个人都直接来自于它，而不是来自我们的父母，我们是地球人。我们将在地球上死去以救赎我们的出生。在威尔斯的影片中，人们一般是伏地而死，将躯体融于大地，或者死于爬行和攀爬过程中。所有并存的沉淀层在这个泥泞的生死界中沟通与叠合。地球是地球人最重要的时间。这就是威尔斯塑造的伟大人物的经历：《邪恶的接触》的主人公在一片湿润的黑土地上死去；《审判》的主人公在一个地洞中死去；安倍逊少校则在临终前艰难地说道“我们来自大地……自然应回到大地中去……”；大地可以沉至水下以供奉其原始神灵，如《上海小姐》中的水族馆的场景和鲨鱼的片断。应特别提到《麦克白》，巴赞正是从这部片子中看到了威尔斯的人物成分：“柏油纸板的布景，那些身穿兽皮衣、挥舞着核桃木制投枪的野蛮的苏格兰人，那个云雾茫茫、溪水潺潺，终年不见晴天、不见星空的神奇地方。所有这些构成了文学上的史前宇宙。这不是我们的祖先高卢人或凯尔特人的史前史，这是天与地、水与火、善与恶尚未明显分开时人类认清时间和罪恶起源

① 赫尔曼·麦尔维尔，《石头或模糊性》，伽利玛出版社。

的史前史。”①

3

雷乃也许最接近威尔斯，是其最具独立性、最富创造性的弟子，他改变了整个问题。在威尔斯的影片中，即使是与大地交流也永远存在着一个固定支点（仰摄）。这是一种视觉现在，比如某人的死或者一开始即已交代，或者是预示性的。这也是听觉现在，如陈述者的声音，画外音构成一个无线电传声中心，它在威尔斯的作品中起着重要作用。② 对于这个固定支点，所有的过去沉淀层或时面都是并存和对立的。不过，雷乃最重要的创新是消除这个中心或这个固定支点。死亡不再固定某个现时现在，因为它发生在过去时面中（“九百万死人的背景”，“二十万人在九秒中之内死去……”）。画外音不再是中心，因为它同视觉影像不协调，或者因为它可以被肢解或者被增容（在

① 巴赞，《奥逊·威尔斯》，塞尔夫出版社，第90页。米歇尔·希翁早就在《公民凯恩》上演时发现了同样动机：“在深沉、世俗的音乐衬托下，不同的背景在原始喧嚣和嘈杂气氛中相互连接。各种成分，如飞与水仍是混沌一体。只有猴子是人类生命的惟一痕迹，是史前过去的惟一参照……”（《电影的声音》，电影手册丛书，明星出版社，第78页）

② 米歇尔·希翁在提到无线电对威尔斯的不断影响时，谈到“声音的中心静止性”，其中包括运动中的人物的声音，与此同时，运动的躯体本身会产生一种巨大的惰性，以此体现这个声音的固定支点。参见《对奥逊·威尔斯作品中声音的注解》，《奥逊·威尔斯》，电影手册丛书，第93页。

《我的美国叔叔》中有各种不同的声音说“我生于……”）。根据一般规律，现在遇到模糊现象时，在被人物的往事搅乱时，或者已经被过去吞没时便开始浮动。[①] 即使在定时器（《我爱你，我爱你》）中那个被限定在四分钟之内必须减压的现在也没有时间再被固定、被计算，只能把那个试验品交给总是易变的层次。在《穆里埃尔》中，新布洛涅没有中心，只有摆满临时家具的房子，在这里，任何人都没有现在，或许最后那个人除外，但她也只能看到一片虚空。简言之，过去时面的对比是直接的，它们中每一个时面都可以充当另一个时面的相对现在，如：广岛对女主角而言是纳韦尔的现在，而纳韦尔对男主角而言是广岛的现在。雷乃是从使用集体记忆开始的，即：纳粹集中营的集体记忆、格尔尼卡的集体记忆、国家图书馆的集体记忆。但他在一种记忆到两种记忆，以及一种记忆到多种记忆的过程中发现了一个悖论，即不同的过去层不再反映同一人物、同一家庭，或者同一群体，它们反映截然不同的人物，反映构成某种世界记忆的非关联地点。雷乃归纳出一

① 在《广岛之恋》中，现在是一个遗忘现在的场所，日本人这个角色可以说是模糊不清的。在《去年在马里昂巴德》中，玛丽－克莱尔·罗帕尔可以概述整个故事：“当第一次马里昂巴德会面的叙事，不论真实与否，同第二次会面的叙述交织并将其更改后，这第二次会面的现时故事便已经进入过去，而且叙述者的声音重新开始用未完成过去时态来回想它，好像第二次会面也已经开始，又把刚才发生的会面掩盖起来，好像整个故事从未停止过！……”（《记忆的银幕》，瑟耶出版社，第115页）。

种相对性，并将威尔斯的这个研究方向进行到底，尽管它只是其中一种研究方向，即建构过去时面间的不可确定的交替（*alternatives indécidables*）。我们因此也弄清了雷乃同罗伯－格里耶的对立之处，以及这两位作者的合作所包含的丰富的相近之处。这是一个解释或发展诸并存过去层的记忆结构，而不是一种包含共时现在的尖点艺术。在这两种情况中，中心或固定支点都会消失，但消失的方式截然不同。①

让我们做一些技术卡片，侧重说明雷乃影片中的演进程序，而不是辨证法和矛盾论。《我爱你，我爱你》，尽管它涉及一部科学幻想的机器，但它是时间最简单的形态，因为记忆在此只涉及一个人物。诚然，记忆机器不是用于回忆的，但可以用于重温过去的某个具体瞬间。它只适用于动物、老鼠的，不能适用于人。对人而言，逝去的瞬间如同一个属于某一时面的闪光点不能与之分隔，即使是一种模糊的瞬间，它也仍然潜入对卡特琳的爱情和这爱情的减弱这两个时面中。② 因此，主人公只能在这些时面和在

① 贝尔纳·班科坚持雷乃作品中的固定点已经消失（与威尔斯形成对比），如《广岛之恋》。参见《前台》第18期，1961年10月。

② 这里指具体瞬间。在此机器被看作可以拯救主人公，这时主人公浮出水面，走上海滩的瞬间，并在整个影片中被反复使用和改动。加斯东·布努尔说："克洛德的游泳紧紧围绕着这个瞬间，经历过去、现在和未来，他的整个生命被围在这个瞬间中，好像时间迷宫中的一颗钻石闪耀光芒。"（《阿兰·雷乃》，塞格尔出版社，第86页）。

重返它们的过程中又经历许多其他时面时才能重温这个瞬间（认识卡特琳之前，在卡特琳死后……）。各种类型的时区被混杂在一个人的记忆中，从一个时区跳跃到另一个时区，而且似乎一个接一个地从体现卡特琳永恒性格的原始沼泽的喷涌中显示出来（“你是汐潮，你是深夜的沼泽、泥塘……你散发着落潮的气息……”）。《去年在马里昂巴德》是时间的一个比较复杂的形态。因为记忆在此属于两个人物。但它仍然是一个共同记忆，它们的参照是相同的，被一个人物肯定的东西，被另一个人物否认或否定。事实上，X这个人物在一个包含A的过去的循环中移动，A是这个循环的闪光点，是“外表”。但A所寄居的时区却不包含X，或者只模糊地包含。A会不会接受X时面的吸引？X时面会不会因受到寄居在自己时面中A的抵抗而分割、断节？《广岛之恋》的情形更加复杂。这里有两个人物，但每个人物都具有彼此陌生的记忆。它们没有任何共同点。广岛和纳韦尔就像是两个不可通约的过去时区。当日本人拒绝那个女人进入她自己的时区时（“我什么都看到了……全看到了……你在广岛什么都没看到，什么也没有……”），那个女人却在引诱这个心甘情愿自投罗网的日本人，把他引到自己时区中的某一点。对他们每一个人而言，这难道不是一种忘掉自己记忆和将自己的记忆变成两个人的记忆的一种方式？记忆在这里好像已经变成了世界，并脱离了他们的角色。《穆里埃尔》：这里也有两种记忆，而每一种记忆标志着一场战争，即布洛涅，阿尔

及利亚战争。但是，在这里每一种记忆包含涉及不同人物的许多过去时面或时区，如围绕着布洛涅的信存在着三个层次（写信人的层次，寄信或未寄信的人的层次，未收到信的人的层次），围绕着阿尔及利亚战争存在着两个层次（年轻战士和旅馆老板）。这是多人和多层次的世界－记忆，它们相互欺瞒，相互检举或相互倾轧。《战争结束》似乎没有表现某种变化，某种对现在的回归，但它表现了对相同问题的纵深探讨。主人公的现在本身只是一个“年代”，西班牙的一个从未出现过的年代。这里有流放委员会的内战年代，这里有年轻极端恐怖主义者的新年代。主人公现在是这个结构的“永恒时态”，它本身只是西班牙的三个年代。一个有别于内战层次，也有别于它尚未经历过的年轻一代的层次的层次。过去、现在、未来所呈现的东西正好是西班牙的三个时代。新的东西正好可以在确定它们的同时，或者在不可确定物的空白中产生出来。这种年代观点旨在独树一帜，获取政治、历史或者乃至考古学上的自主意义。《我的美国叔叔》可以说是这种年代探索的继续：三个人物中的每一个人物都具有许多层次、许多年代。这里有一些恒定的东西：每个年代、每个时面都由一块地域、逃跑路线和对这条路线的堵截所界定。这就是拉勃利所提出的拓扑学、地图绘制学的界定方法。但是，它的分布随着年代的更替、人物的变换而发生变化。由于年代涉及动物本身（人与老鼠具有相同的命运，这与《我爱你，我爱你》的情形相反），以及超人的宇宙，如岛屿

及其宝藏，所以年代在自身变化中成为了世界的年代。柏格森正是在这个意义上得出一种低于和高于人类的完全并存的时段。《生活是一部小说》扩展了世界三个年代的思想，这里有城堡的三个年代，这是与人类相近的三个并存年代，但每一个年代都拥有自己的人物并自行处理他们，而不是让所有人物都趋从于某些特定的人物：古代和乌托邦，现代和研讨会，民主－技术组织，童年和传说。通过雷乃的一部又一部作品，人们可以深入到一种超出心理条件的记忆之中，如两人记忆、多人记忆、世界－记忆、世界的年代－记忆。

但问题丝毫没有解决：在雷乃的影片中作为同一记忆时层或多记忆时区，作为世界－记忆建构或世界年代展示的过去时面是什么？这才是我们应该区分的地方。首先，每个过去时面都是一个连续体。如果说雷乃的移动镜头十分著名，这是因为这些移动镜头通过拍摄国家图书馆的书架，通过拍摄梵高著名时期的绘画来界定，或者更确切地讲建构某些连续体、某些变速循环。但是，某一类型中的每一个连续体又似乎必须是可塑的。这就是数学家们称之为“面包师的转换”（la transformation du boulanger）的东西：一个正方形可以被变成一个长方形，其对等的两半又可构成一个新的正方形，因此，表面整体在每一次转换中被重新分配。如果我们也同样看待这个表面的某个时区的话，它无论怎样小，总会有个极其相近的点被分隔，它们中的每个点都会在一定数量的转换中被分配到这个时区的

另一半中。[1] 每一次转换都有一个“内部年代”，我们可以把它看作是时面或不同年代连续体的并存。这种并存性或这些转换构成拓扑学。比如，在《我的美国叔叔》中，那些符合每一个人物的各种不同的剖面，或者《梵高》中的各个不同的时期，它们都是沉淀层。在《去年在马里昂巴德》中，我们面对 A 和 X 这两个人物、背景，即 X 处于与 A 十分接近的时面，而 A 却在另一年代时面中，与 X 较远目标分隔。这些还不仅仅是鲜明的几何学特征，那个叫 M 的第三个人物才是同一连续体转换的证明人。弄清两个不同类型的连续体——每种类型都具有“中间年代”——能否也被看作是相同人物转换，这个问题是由《广岛之恋》一片提出来的，以期证明此连续体是彼连续体在其所有时区中的变型：广岛－纳韦尔（《或者在《我的美国叔叔》中一个人物变成另一个人物）。因此，年代的概念，如世界年代、记忆年代，是雷乃电影的坚实基础：事件不仅仅相互连接，不仅仅具有时间次序过程，它

① 我们可以在普里戈日尼和斯坦热的作品中找到与之相对应的面包师的转变和年代概念的分析，见《新联系》，第 245—257 页。两位作者从中得出了同柏格森一样的结论。事实上，在普里戈日尼的转变和柏格森的雏形之间存在紧密联系。我们从中看到了最简单、最不科学的现象。实际上应该指出，雷乃没有把科学数据用于电影，而是用自己独特的电影手段创造了某种东西，而这个东西在数学和物理学中找到了对应物（还有生理学《我的美国叔叔》是最好的说明）。可以这样认为，雷乃与普里戈日尼之间的模糊关系很像戈达尔与勒内·汤姆之间的关系。

们还因其表面特征被不断地改换到这样或那样的过去时面，这样或那样的年代连续体中，它们全部是并存的。X是否认识A？在《我爱你，我爱你》中，卡特琳死于理德之手还是死于车祸？在《穆里埃尔》中，那封信是寄出后未被收到吗？还有，是谁写的这封信？所有这些都是过去时面间的不可确定的交替，因为从这种年代并存性上看，它们的转换，严格地讲是可能的。一切取决于人们所处的时面，这也正是人们所发现的雷乃与罗伯－格里耶的不同之处，即一个通过现在尖点（跳跃）的不连续性获得的东西正好是另一个用过去连续时面的转换获得的东西。雷乃作品中的统计概率论与罗伯－格里耶作品中的“量子”非决定论有天壤之别。

不过，雷乃也是使用不连续性的能手，就像罗伯－格里耶也使用连续性一样。这是出现在雷乃作品中的第二个现象，是第一个现象的延伸。事实上，一个连续体的转换或重新分配总是而且必然地导致一种散碎过程，即一个时区，无论它怎样小，总会被断为散块，而与此同时，其最相近的散块会自己聚合起来，形成这个时区的另一半。一个连续体的任何时区“可以先按连续方式解体，但它最终被断为两个部分，其各个部位也会被断为散块”(Stengers)。《穆里埃尔》特别是《我爱你，我爱你》把过去时面的这种不可避免的散碎过程表现得淋漓尽致。但是在《梵高》中，其各个时期如其最后的时期，在普罗旺斯时期早已是并存的，《梵高》加快了镜头在画上的移动速

度，增加了多种剖面镜头，将淡出淡入镜头推至底衬的暗调之中，深色背景是一座“被劈开的大山”[①]。简言之，连续体或沉淀层在它们从一个年代变动到另一个年代中时，被不停地断为散块。在《我爱你，我爱你》中，一个持续的搅拌动作把远变近，把近变远。这个连续体为产生另一个连续体被不断地断为散块，而散块本身又是一个连续体。散碎与拓扑学不可分割，就是说与某一连续体的转换不可分割。这里强调对电影基本技术的掌握。同样，在威尔斯的作品中，我们已经看到，简单的剪辑与全景镜头和移动镜头并不矛盾，它是后两者的基本对应体，并且表示其转换的年代。戈达尔认为，雷乃有时用两个固定镜头构成一个移动镜头，有时也会用移远镜头表现散碎过程，如从日本河移到卢瓦尔河岸。[②] 或许这种断剖和连续体在《天命》一片中达到了高度统一：一个汇集各身体状态（有机的连续作响）、世界状态（暴雨雷鸣）、历史状态（冲锋枪扫射、炸弹的爆炸），另一个操作这些状态的再分

① 参见勒内·佩达尔，《阿兰·雷乃》，电影研究丛书，第23页。

② 关于雷乃的书，写得最好的是加斯东·布努尔，以其力度和严谨著称。他是最早用短片和长片阐明彼此关系的人。他把雷乃作品中的记忆看作是一种世界－记忆，可以无限超越回忆，并调动所有官能（例如第72页），特别是他分析了作为两个对应体的连续镜头和断面剪辑的关系。详见他的关于《穆里埃尔》，关于他称为“季节”的东西（而我们称作“年代”），以及关于连续体－剖面，滑动－剖面一致性的评论（第62页—65页）。关于《穆里埃尔》中的散碎过程，人们可以参照迪迪耶·戈登施密特的《布洛涅之恋》，《电影家》第88期，1983年4月。

配和转换。正如在数学中，断剖不再确定连续性的结果，而是确定连续体各点间的多重分布。

第三点，雷乃准备每个人物的完整传记，为他们经常出入的地方和路线绘制详细地图，配备详尽图解，他从不掩饰这方面的兴趣：《去年在马里昂巴德》也是按照雷乃的这种要求完成的。这是因为传记可以确定每个人物的不同“年代”。但除此之外还需要一张符合每一个年代，意即符合某个连续体或某个过去时面的地图。图解是这个连续体转换的整体，沉淀层的积累或并存时面的叠合。因此，地图和图解可以作为电影的组成部分而存在。地图首先表现为事物的描述，如地点和背景。从《梵高》开始，事物系列就充当着证据，后来的《穆里埃尔》和《我的美国叔叔》也一样。[①]但这些事物首先须是功能的，这种功能在雷乃作品中并不是对事物的单纯借用，它是与之相符的心理功能或思维层次：“雷乃不是把电影设计成一种再现真实的工具，而是把它看作是探索活动功能的最佳方

① 玛丽－克莱尔·罗帕尔－伍耶米耶，第69页：“在《穆里埃尔》中，交替特写镜头，从日常用品如门铃、水壶开始，以空房子里面的一束人造玫瑰花结束，这一切都不是偶然的”。罗贝尔·贝纳尤恩认为：“在《我的美国叔叔》中，雷乃从一开始就——展示物证的目录，同样展示一些背景和肖像，但没有建立它们之间的排列次序。”（《阿兰·雷乃，想象的测量员》，斯托克出版社，第185页）

式”[①]。《梵高》已经进行了尝试，它将画物看作是真实事物，而它的功能恰好是艺术家的“内心世界”。《夜和雾》之所以令人撕心裂肺，是因为雷乃成功地通过事物和牺牲品，不仅表现了露营的行为，还表现了支配这个结构的冷酷、残忍和不可思议的心理功能。在国家图书馆中，书籍、手推车、书架、楼梯、电梯和走廊构成一片浩渺记忆的成分和层次，人类在这里只是一些心理功能，或者是一些“神经信使”[②]。依照这种功能学说，这种地图绘制法基本上是心理的、大脑的。雷乃经常说他最感兴趣的是大脑，即作为世界，作为记忆，作为“世界记忆”的大脑。雷乃正是通过这种最具体的方式进入电影，创造出一种只有惟一一个人物的电影，即：思维电影。从这个意义上讲，每一幅地图就是一个心理连续体，即一个使功能分配与物品分布相匹配的过去时面。雷乃作品中的地图绘制手法和地图并存方式不同于罗伯－格里耶作品中的摄影手法，及其摄影瞬间共时的方式，尽管这两种方式可以殊途同归。雷乃作品中的图解是地图的叠合，它通过功能的再分配和物品的散碎过程限定时面间转换的整体，如与奥斯维辛叠合的年代。《我的美国叔叔》是图解心理制图术的重要尝试，在这里，地图在同一人物中和在人物之间叠合和转换。

---

① 尤素福·伊斯哈布尔：《从一个影像到另一个影像》，中介出版社，第182页。

② 布努尔，《阿兰·雷乃》第67页。

但这种对记忆的强调在第四点上似乎有问题。显而易见，如果我们将记忆归于回忆－影像和闪回镜头，那么雷乃--定不会让回忆－影像享有任何特权，也不会在它身上下很多功夫，因为，证明梦和恶梦、幻觉、假设和预感等等这样想像的形式比闪回镜头更加重要，且不困难。[①] 诚然，在《广岛之恋》中有一些著名的闪回镜头，但在《去年在马里昂巴德》中，人们就不再知道什么是或者不是闪回镜头了；在《穆里埃尔》和在《我爱你，我爱你》中，闪回镜头干脆消失了（雷乃说过“这里绝对没有闪回镜头或者类似的东西”）。《夜与雾》甚至可以被看作是所有避免闪回镜头和回忆－影像的假怜悯方式的集大成者。但是仅凭于此我们仍不能超越所有重要的时间电影家们所公认的看法：闪回镜头只是一种简单的约定，当人们使用它时，它应该接受其他的需要。以雷乃为例，闪回镜头的这一不足并没有妨碍他将其整个作品建立在并存的过去时面之中，现在不再行使回想中心的使命。《我爱你……》中

① 比如罗贝尔·贝纳尤恩反对雷乃用记忆和时间做出的任何诠释（第163页、第177页）。但他没有表明自己的观点，记忆和时间似乎在他看来被限定在闪回镜头之中。雷乃距此有很大差距，他更接近柏格森的观点：“我历来反对记忆这个词，但我不反对想像和意识这些字眼……如果说电影不是一种摆弄时间的特殊方式，那它至少是一种最向时间开放的方式……而不是某种自由意志的手段。我认为记忆主题永远会存在于一部戏中或一幅画中……对我个人而言，我喜欢意识、想像这些词，但意识无疑属于记忆范畴。”（第212—213页）

的机器把过去时面搅乱和散碎，主人公在这里劫后复生，《夜与雾》旨在创造一种无需经历回忆－影像过渡的犹新记忆。如何解释这种表面矛盾的情形呢？

我们应该再回到柏格森区分永远是潜在的“纯回忆”和只能在某一现在中实现的“回忆－影像”这个问题上来。柏格森在一篇重要文章中指出，纯回忆绝对不应混同于来自于纯回忆的，但却又在它唤起的幻觉背后自视为“动物磁气疗法施行者”的回忆－影像。[①] 纯回忆永远是被保存在时间中的一个时面或一个连续体。每个过去时面有其自己的分配、散碎过程、闪光点、模糊性，简言之，有其自己的年代。当我处于这种时面时，我会遇到两种情况：要么我从中发现我正在寻找的这个点，因为它会立即显现在某一回忆－影像中，但人们可以清楚看到这个回忆－影像本身不带有它所继承的那个过去的痕迹；要么我找不到这个点，因为它处在另一个我不可触及的时面，它属于另一个年代。《去年在马里昂巴德》就是一个关于动物磁气疗法、催眠术的故事。我们可以这样设想：X具有回忆－影像，A没有回忆－影像，即使有，也十分模糊，因为他们不处于同一时面上。[②] 但会出现第三种情况，我们

① 《精神活力》，第915页。《材料与记忆》第276—277页。

② 参见罗伯－格里耶，《去年在马里昂巴德》，午夜出版社，第13页：“整部电影是说服的故事。”雷乃还提到催眠状态，见《电影手册》第123期，1961年9月。

利用不同的散碎年代构建某一连续体，我们使用两个时面间的转换建构某个转换的时面。比如：梦不再有体现整个时面特殊点的回忆－影像，梦的影像只体现在彼此之中，每一个影像反映一个不同时面的点。经常有这种情况，当我们读一本书、看一场演出或一幅画时，尤其是当我们自己是作者时，我们会遇上类似的过程：我们正在构建一个转换的时面，它创造某种连续体形式或者一种多时面间的横向沟通形式，并在它们之间编织一个不可定位的关系整体。我们因此剥离出一种无年代时间，抽取出一个可以通过所有其他时面捕捉和延伸各点轨道、时区演变的时面。然而这无疑是一项容易失败的工作，因为有时我们只能生产一个由并列借人物构成的不协调颗粒，有时我们只能构建仅仅形似的普遍性。我们自己正是被这种假回忆时面所蒙蔽，或者我们试图以此来欺骗别人（《穆里埃尔》）。但是，也存在着这样的可能性，即艺术影片能成功地创造这种矛盾的、催眠术的、幻觉的时面，它们的本质都是一个过去，但都是一个未来的过去。这就是马里昂巴德提出的第三种可能性：M 是剧作家－小说家，而 X 和 A 只是他的人物，或者说是两个他要从中提取横跨线的时面，特别是在雷乃最好的一部影片《天命》中，我们领略到不断从一个时面跳跃到另一个时面的那些再分配、散碎过程和转换，这一切都是为创造出一个能替代所有时面的，可以远溯至动物，广溯至世界边缘的新时面。这位醉醺醺的老作家的创作面临许多困难和挫折，比如：借自于三个时代的

三种阳台和那个足球运动员，他来自哪个时面？应把他放在哪个时面？贝纳尤恩抓住了问题的实质，他说“雷乃作品中从童年、青年到成年的连续性的缺场……可能促使他用创造性的镜头重建一种生命循环的假设，从出生甚至从子宫期至死亡和死前经历，哪怕利用一切机会把它们全部集中在同一个人物身上”①。艺术影片可以跨越各种并存年代，除非它受到阻碍，或被固定在一个贫瘠的时面上，一个坏死的散碎过程中（《雕像也在死亡》）。当像梵高这样的艺术家把转换记忆或世界的年代发展到极致时，他就会获得成功。他可以施行“动物磁气疗法”，而且这种操作解释“剪辑”多于剪辑解释它的情况。

没有一个作者不是藏身于过去的。这种电影因要逃避现在而阻止过去退化成回忆。每一个过去时面、每个年代都同时调动所有的心理功能：回忆和遗忘、假回忆、想像计划和判断……在所有这些功能中情感总是占首要地位。《生活是一部小说》就是由《爱情、爱情》开始的，这种情感在某个时面延扩，并根据自己的散碎过程产生差异，雷乃常说他感兴趣的不是人物，而是这些人物从他们所处的过去时区中提炼出来的作为自身投影的感情。人物属于现在，但感情却潜入过去。感情变成了人物，尤如那些表现在没有阳光的公园中的阴影（《去年在马里昂巴德》）。音乐在这里起着至关重要的作用，按照人们所讲的人物心

① 贝纳尤恩，第205页。

理学或者纯情感心理学的规定，雷乃可以认为他有时超越了它们的这种规范，有时则遵循它们。情感是随着转换的变化不断在时面之间变换和流通的东西，但这需要在转换本身形成一个可以穿越所有其他时面的时面时，才能如此，好像情感解放了它所包含的意识或思维。这是一种意识的觉醒，投影由于这种意识的觉醒成了一种心理戏剧的真实，情感也因之变成了一个十分具体的“大脑游戏”的真实形态，是催眠术使思维感知到了它自己。在这种运动中，雷乃让人物超越情感，让情感超越作为人物的思维。这就是为什么雷乃反复强调他只关心在大脑中发生的事情，关心大脑的机制、畸形、混沌或创造性的机制的缘故。[①] 如果说情感是世界的年代，那么思维就是与之相应的无年代时间。如果说情感是过去的时面，那么思维、大脑就是所有这些时面间的不可定位关系的整体，是把它们化作碎片卷起，展开，并阻止它们在死亡点上停顿和被固定的连续性。依小说家别雷的说法：“我们服从神秘力量、细腻情节的电影过程，电影可以停下来，而我们却永远被

① 在采访中，雷乃经常回到两个主题上来：超越人物的情感和来自情感的意识觉醒或批评思维。这是一种批评催眠术，这个方法较之布莱希特的方法更接近于达利称之为批评妄想症的方法。勒内·佩达尔精辟地阐述了这个现象：“如果说布莱希特在戏剧舞台上通过间离作用获得了这个效果的话，那么雷乃正相反，他引发了一种真正的吸引作用。这种催眠形式具有纯美学渊源，它消除效率，反对人物雷同，并引导观众只关注主人公体现的情感。”（第 163 页）

固定在一个恐怖的人工装置中”。[1] 雷乃说，在电影中，应该有一些事物发生在“影像周围、影像背后，甚至影像之中”。这就是当影像成为时间－影像时所发生的事情。世界变成了记忆，大脑，年代或碎片的叠合，而大脑本身也变成了意识，年代的连续，新碎片的创造或产生，苯乙烯材料的再创造。银幕本身是大脑薄膜，过去与未来，内部与外部在这里直接即时地对比。这里没有可确定的距离，也不受任何固定点的限制（这可能就是《斯塔维斯基》的新奇之处）。影像的第一特征不再是空间和运动，而是时空关系和时间。

① 《我爱你，我爱你》完全符合这种模式。在雷乃的作品和安德烈·别雷的伟大小说《彼得堡》之间，我们认为存在着真实的相似性……《圣彼得堡》的原型别雷称作“影子生理学”和“大脑游戏”。在他的作品中，城市和大脑在时空关系上保持联系，他眼前发生的一切，如绘画、钢琴、贝壳、小圆桌的镶嵌，都只是对大脑薄膜的刺激，除小脑不健全外，连续会不断地沟通内脏机能状态、社会政治状态和世界气候状态。从这一点看，《天命》尤为接近别雷的这部小说，在这两个作品中，都存在着一种批评催眠术的方式。参见别雷，《彼得堡》，人文时代出版社。

第六章
虚假的强力

1

我们可以对以下两种影像体制进行详细对照：有机体制和结晶体制，更通俗地讲，运动体制和时间体制。第一点涉及描述。人们把蕴涵其对象独立性的描述称为“有机的”。它不意味着弄清这个对象是否切实独立，也不意味着弄清它们是外景还是布景。重要的是在拍摄时，被描述的环境不论是布景还是外景，应当独立于摄影机完成的描述，并应具有假设的先存真实的价值。相反地，人们把适用于其对象，正如罗伯－格里耶所讲的，可以替代它同时创造它和取缔它的描述称为“结晶的”，这种描述常常让位于那些违背、移动或改变前件的其他描述。在这里，描述本身构成被肢解、被多重组合的惟一对象。人们可以在

多变的领域中看到它，如音乐戏剧的平面视角、均匀色调和西贝尔贝格作品中的“反透视法的正面透明法。”有时人们会从这个体制过渡到另一个体制，如在《一个演员的复仇》（市川昆）中，一片黄色的雾先在一块绘制的背景布上淡化，而后消失。但这种布景与外景之间的差别并不是主要的。新现实主义、新浪潮从未停止过拍摄外景，以期从中汲取施展创造和破坏功能的纯描述。事实上，预含某个被描述环境独立性的有机描述是用于限定感知－运动情境的，而构成自己对象的结晶描述则反映与其运动延伸脱节的纯视听情境，即预言者的电影，而非表演者的电影。

第二点来自第一点，涉及真实和想像的关系。在有机描述中，假定真实可以通过自身的连续性，哪怕它是中断的，通过重建这种连续性的衔接镜头，通过确定这些连续性、同时性、永恒性的规律被识辨出来。这是一种可定位关系的体制，一种现时连贯的体制，一种合法、因果和逻辑联系的体制。毫无疑问，这个体制包纳非真实、回忆、梦幻和想像，但只是作为它的对照物。想像实际上以频繁变化和不连续性的形式表现出来，每个影像都与它所转换的另一个影像互不衔接。这就是存在的第二端极，它由意识的纯现界定，面不是合法的联系。这种类型的影像作为现时现在或者真实危机的需要在意识中被现实化。一部影片可以全部由梦幻－影像构成，这些影像将保存它们对抗真实－影像的脱节和不断变形的能力。因此，有机体制包含这两种存在方式，两个彼此对立的端极，即真实视角上

的现时连接和想像视角上意识的真实呈现。结晶体制则截然不同：现时脱离与其运动连接，或者真实脱离与其合法联系，而虚假却在这时摆脱其真理呈现，开始呈现自身价值。这两种存在方式在这里合成一种循环，真实与想像、现时与虚假前承后继，交换角色，进而变成难以识别。[①] 下面就是我们可以最准确地称之为结晶－影像的地方，即一个现时影像和它的虚假影像的聚合，两种不同影像的不可识辨性。从一个体制到另一个体制，从有机到结晶的过程可以不知不觉地形成，或者这些侵占行为可以无穷产生（如曼凯维支）。这里存在着两种性质不同的体制。

第三点不再与描述有关，而是涉及叙事。有机叙事是感知－运动模式的发展。因为，人物根据它们对情境做出反应，或者采取行动揭示这种情境。从它追求真实的意义上说，哪怕是虚构的，它是一种真实的叙事。不过，这样的体制是复杂的，因为它可以导致断裂（省略），带来回忆和梦幻，特别是它还牵涉到作为故事发展因素的言语的用法。但是，我们尚未考虑这个因素的特殊性。我们只发现感知－运动模式在“神经经络空间”中的展开过程，（科特·勒文）限定它的是一个由力量和这些力量的对比与

① 在《材料与回忆》第三章的开始部分，柏格森首先指出相同的意义如何与存在的两极相对立，即决定某种连续性的联系和意识的不连续呈现。但从更深一层看，这是两个不可再分隔并且在多种角度上相互混合的成分。（第288—289页）

张力，以及通过分配目的、障碍、手段、迂回方式而得到释放的张力构成的场域……这个协调的抽象形式是欧几里得空间，因为它是人们根据节省原则，按照所谓极值、最小值和最大值的规律，释放张力的范围，比如：以最简捷的途径、最恰当的迂回、最有效的言语、最方便的方式获得最大收效。因此，这种叙事经济学既体现在动作－影像和神经经络空间的具象形态中，也体现在运动－影像和欧几里得空间的抽象形态中。运动和动作可以展现多种明显的不规则形式，如：断裂、插入、重叠、拆解，但这些不规则的形式都服从那些属于空间力量中心分配的规律。我们通常可以认为，时间是间接表现的对象，因为它来自于动作，从属于运动，取决于空间。因此，不管时间多么混乱，它原则上还是一个有序的时间。

结晶叙事则截然不同。因为它意味着感知－运动模式的完结。感知－运动情境已为纯视听情境所取代。已经变成预言者的人物不能再或者不愿再做出反应，他们只需“看到”情境中所发生的事。这就是黑泽明重新采用的陀思妥耶夫斯基式的条件，比如在最紧急的情况下，《白痴》表示出看那些比情境更深、更急问题的数据的需要（在黑泽明大多数影片中都是如此）。但在小津安二郎的作品中，在新现实主义和新浪潮的作品中，视觉甚至不再是附加给动作的先决条件，不再是一个作为条件展开的开端，视觉占据一切位置并替代了动作。不过运动可以是零，人物或者镜头本身可以不动，这就是固定镜头的再发现。但这并

不重要，因为运动同样可以被夸大，成为永不停顿的运动，成为一种世界运动，一种布朗式运动，一种停滞，一种双向运动，总之，成为由不同规模运动构成的多样性。重要的是，这些运动的不规则性已成为本质的，而不是偶发的或者可能的。这就是德莱叶所创建的假衔接镜头的统治。[①] 也就是说结晶叙事将摧毁这种被体验的神经经络空间和被表现的欧几里得空间的补充性。这种具象空间由于失去了其感知－运动的联系，不再根据张力和张力的释放、目的、障碍、手段乃至迂回来构成自己。站在电影以外，人们可以这样认为："由于神经经络空间，才会出现这种妨碍捕捉确定障碍物的视点混乱，因为这个惟一整体失去了其他空间的承续。动作终结前的内心活动不是面对多种对象，甚至多种途径时的犹豫不决，而是对那些不相容的，形似而实异的整体随机掩盖"[②]。这就是结晶叙事要通过动作危机伸延结晶描述，及其重复和变化的原因所在。但与此同时，具象空间不再是神经经络空间，抽象空间不再是欧几里得空间，失去了支配它的合法联系和极值

① 关于《去年在马里昂巴德》，西尔维特·波多认为：这部影片"完全是由假衔接镜头组成的……这里只存在情感的衔接镜头"。同样在《穆里埃尔》和在《战争结束》中："如果说人物在一个镜头中从右边走向左边的话，那他则需在下一个镜头中从左边走向右边，或者从正面走来，以使效果突出，对比强烈。"（《阿兰·雷乃》，载《弓》第31期，第50页）

② 吉尔贝尔·西蒙东，《个体及其心理－生理生成》，P.U.F. 出版社，第233页。

规律。诚然，我们知道在科学范围之外谈论科学规定性的风险，这是一种随意隐喻，或是无法操作的风险。但是，如果人们愿意从科学操作者身上提取这样或那样的可形成概念的特征，而这些特征又可以不通过任何操作和隐喻涉及一些非科学领域并能与科学殊途同归的的话，那么，这些风险或许可以避免。正是在这个意义上，我们可以认为在布莱松的作品中，在新现实主义、新浪潮和纽约派的作品中存在着黎曼空间；在罗伯－格里耶作品中存在着量子空间；在雷乃作品中存在着概率和拓扑空间；在赫尔措格和塔尔可夫斯基作品中存在着结晶空间。比如当各局部的接合不是预定的，可通过多种方式完成时，这是我们所说的黎曼空间，因为这是一个脱节的、纯视觉、听觉乃至触觉的空间（布莱松式）。还存在着小津安二郎或安东尼奥尼式的那些空虚的、无定形的、失去其欧几里得坐标的空间，当背景在只保留结晶体和可结晶材料的条件下变成幻觉时，这就是结晶空间。

不过，标志这些空间的是其不能只用空间方式解释的特征。这些特征包含一些不可定位的关系。即时间的直接呈现。我们不再面对来自运动的时间间接－影像，而是面对产生运动的直接时间－影像，我们不再面对可以被潜存不规则运动搅乱的有序时间，面是面对无序的漫长时间产生注定是“不规则”和本质上是“虚假”的运动。人们还可以认为，剪辑因景深或无景深的长镜头而有可能消失。但原则上讲，这是不实际的，剪辑是电影最常见的基本行

为。只不过它的意义发生了变化，它不再以提取时间间接影像的方式组构运动－影像，而是以提取所有可能运动的方式拆解直接时间－影像的关系。决定这些漫长关系的既不是回忆，也不是梦。回忆－影像或梦是感知－运动模式真实呈现的过程，包含其扩展或消减，但并不包含与其他事物的断裂。如果说时间可以直接呈现的话，那一定是在未实现的现在尖点上，在潜存过去的时面中。时间的间接影像根据感知－运动的情境建构有机体制，但这两种直接时间－影像依照纯视听情境在结晶体制中碰撞。

由此引出更加复杂或者更加普遍的第四个问题。如果人们审视思想史，人们会发现时间总是使真理的概念陷入危机。这不是说真理根据时代的变化而变化。使真理陷入危机的不是简单的经验内涵，而是时间的形式或者不妨是时间的纯力量。这种危机早在古代的“偶然未来”的悖论中就已出现。如果明天可能爆发一场海战是真实的，那么，如何避免下面两种后果：或者不可能来自可能（因为如果海战爆发了，它就不再有不爆发的可能），或者过去无需是真实的（因为海战有可能没爆发）[①]。人们很容易把这个悖论看作是一种诡辩，但它却表明了思考真理与时间形式的直接关系的困难程度，并阻止我们把永恒的或近

① 参见P.M. 舒勒，《统治者与可能的事》，P.U.F. 出版社（关于这个悖论在希腊哲学中的作用）。于勒·维伊曼在《必然性或偶然性》中，对这个问题进行了重新论述。（午夜出版社）

似永恒中的真实与存在物远远地隔开。要从这个悖论中得出最独具匠心，而且最奇特和最荒谬的结论还需等待莱布尼兹。他认为海战可以发生也可以不发生，但他还认为它不属于同一世界，因为海战可以在一个世界中发生，在另一个世界中没发生，而这两个世界都是可能的，但它们之间是不可“并在”的[①]。莱布尼兹因此应该杜撰不可并在性这个绝妙概念（与矛盾截然不同）以便既解决了这个悖论，又拯救了真理。他认为，来自可能的，不是不可能，而是不可并在性，所以过去可以是真实的，无需真正发生。但这样一来，真理的危机不是消除了，而只是得到暂时缓解。因为没有任何证据可以阻止我们确信不可并在物属同一世界以及不可并在的世界属于同一宇宙。“比如方某掌握一个秘密，一个陌生人来敲他的门……方某可以杀了这个不速之客，这个不速之客也可以杀了方某，这两个人可以谁也没杀谁，也可以一同死去，或幸免于难……你来到我家，但在某个可能的过去，你曾是我的仇人，而在

① 参见莱布尼兹，《神正论》，第 414－416 节。这段文字奇妙绝伦，我们认为它是整个现代文学的源泉。莱布尼兹把“偶然未来”表述为许多房间，这些房间构成一个结晶体金子塔。在一个房间中，塞克图斯不去罗马，而留在科林斯的花园中干活；在另一个房间中，他变成了色雷斯国王；他又在另一个房间中去了罗马，执掌了权力……人们发现这段文字的叙事复杂和混乱，尽管他声称他挽救了真理，首先是瓦拉和安托尼的对话，后来塞克图斯和阿波罗神示的对话插了进来，然后又夹进塞克图斯－朱庇特的第二套对话，而后它又让位给了德奥多雷－帕拉斯的交谈，最后德奥多雷在他们的交谈中醒来。

另一个过去，你又是我的朋友……”[①]。这是博尔赫斯对莱布尼兹做出的答复，即直线作为时间的力量，时间的迷宫，也是一条分叉线和一条不断分叉的线，它经历过不可并在的现在，又回到无需真实的过去。

由此产生一种叙事的新结构：叙事不再是真实的，亦即它不再声称是真实的，以便彻底成为虚构的。这绝不是“仁者见仁，智者见智”的内容多变性，而是接替和取代真实形式的虚假的强力，因为它提出不可并在现在的共时性或者无需真实的过去的并存性。结晶描述已经获得了真实与想像的不可辨识性，而与之相应的虚构叙事比它更胜一筹，给现在提出了不可解释的差别，给过去提出了真实与虚假的不可辨识的交替。真实的人消亡了，真理的模式倒塌了，新型叙事产生了。在这个问题上，我们还不曾谈及一个重要作家——尼采，他以“强力意志”的名义以虚假的强力替代了真实的形式，从而解决了真理的危机。他希望一劳永逸地解决这个问题，但与莱布尼兹不同，他借用虚假及其艺术、创造的强力……

罗伯－格里耶的作品，从小说到电影都体现了作为影像生成原则的虚假的强力。这不是简单的思考或意识觉醒的原则：“请注意！这是电影”，它是灵感的源泉。影像应以过去无需真实或者可能创造不可能的方式生成。当罗伯－

① 博尔赫斯，《杜撰集》中《小径分岔的花园》，伽利玛出版社，第130页。

格里耶表现构成影像虚假的细节时(如《说谎的人》不应在事隔多年后还用同一条领带),人们明白了,虚假的强力也是界定直接时间－影像关系整体最普遍的原则。在一个地方,两个人物相互认识,在另一个地方,他们互不相识,在这个地方,这个人认识那个人,在另一个地方,那个人认识这个人。或者两个人物相互背叛,一个人背叛另一个人,两个谁都没有背叛,或者这个人和那个人都以不同的名义相互背叛,这些与莱布尼兹所认为的恰恰相反,所有这些地方属于同一宇宙并构成同一历史的变化。这种叙事不再是与真实描述(感知－运动)相接的真实叙事。在描述成为自身对象的同时,叙事也成为时间的和虚构的。严格地讲,结晶体的形成,时间的力量和虚假的强力是互补的,并不断地相互包含,如同影像的新坐标。这里没有任何的价值评判,因为与旧体制相比,新体制蕴涵较多的成型表述、方法、繁重和单调的操作、失败、任意性和人们当做杰作介绍给我们的"二手资料"。最有意思的,是影像的新结构。这种叙事－描述的新类型首先来自于一些风格截然不同的大作家的作品。[①] 人

① 参见阿兰·贝尔格拉,《真、假、虚构》,《电影手册》第315期,1983年9月。他谴责来自影像这种新体制的成型表述(显然,每个影像体制都会很快引起复制)。贝尔格拉提出一个标准:布景不应是死的,应具有自己的价值,但要同虚构叙事结合起来。它不应是随意的,而是出自某种需要。威尔斯早就用"虚假的强力"来命名一块影像板(《奥逊·威尔斯》,电影手册丛书,第69页)。人们可以参照帕斯卡尔·博尼特泽尔的一篇重要文章,"虚假的艺术:变形"(《德勒·鲁兹》,电影手册丛书)。

们不妨这样概括造假者已经成为电影中的人物，替代了动作－影像中的人物：罪犯、牛仔、社会心理学家、历史英雄、掌权者等等，一个地道造假者可以替代任何一个动作。过去，造假者是以特定形式存在的，如说谎者或叛徒，但现在，他成为充斥整部影片的没有任何限制的形象，他既是进行纯描述的人，也是制造结晶－影像、真实与想像的不可辨识性的人。他潜入结晶体，展现直接时间－影像；他诱发真实与虚假之间的不可确定的交替，不可解释的差别，甚至通过它们强加于时间以一种恰当的虚假的强力以抗拒每一种支配时间的真实的形式。《说谎的人》是罗伯－格里耶最优秀的影片之一：这不是一个被定位的说谎者，而是一个在反常空间中长期无法定位的造假者。人们同样认为雷乃的《斯塔维斯基》也是一部不同凡响的影片，尽管它不是雷乃最重要的作品，但它包含其他影片的秘密，有点像亨利·詹姆斯的《地毯中的影像》。人们还可以在戈达尔的作品中找出一部更不起眼，但非常重要的影片，因为它系统和简练地表现了每部作品所不断汲取的东西，即虚假的强力，这是戈达尔提出的一种新类型，并且从纯描述到虚构述说都与直接时间－影像密切相关：这部影片是《大骗子》，它是对赫尔曼·麦尔维尔的著名小说中的一个章节的自由诠释。[①]《说谎

① 麦尔维尔的小说《可信的人》被亨利·托马斯译为《大骗子》（午夜出版社）。戈达尔的这部短片（1964年）是《世界最大骗局》系列片中的一部。分镜头台本发表在《前台》，第46期。

的人》、《斯塔维斯基》也近似于《大骗子》，这三部片子合在一起构成新电影的简洁、充实、富于挑战性、遭到冷遇、“被轻视和被攻击”的宣言。

真实叙事根据空间的合法联系和时间的有序关联有机地展开。诚然，彼处可以毗邻此处，过去可以连接现在，但这种地点和时间的多变性并不涉及关系和联系，而它们反倒确定这种多变性的界限和成分。因此，这种叙事涉及将其归属真实的调查或证词。调查者、证人甚至可以具有某种自律的明确形象，如同在那些纯“法律”影片中表现的一样。但不管明确与否，这种叙事总是涉及一个审判系统，即便是在因证据不足而宣告无罪，或者凶手要天生当杀手的时候也是一样。相反，虚构叙事不受这个系统的约束，并摧毁了这个审判系统，因为假的强力（不是错误或怀疑）可以同时充当调查者、证人和嫌疑犯。“在《斯塔维斯基》中，证词由活着的人提供，包括持相反证词的人物。后来，从这些证词的内涵中又发现了其他证人，而他们早就谈到了他的死。”[①] 这是因为这些成分本身不断地根据它们所属的时间关联发生变化，它们的界限也不断地根据它们的联系而发生变化。叙事不断地全面改变自己，其每一集的改变不是依据主观的变化，而是依据失去关联的地点和失去顺序的时间。这种新体制还有一个更深的缘

① 伊斯哈布尔，《从一个影像到另一个影像》，中介出版社，第206页。

由：一致和追求人物（他的发现，或者简单地说他的协调性）认同的真实形式相反，虚假的强力与不可规定的多样性密不可分。“我是他人”的方程式替代了我＝我的方程式。

虚假的强力只带有某种强力系列的影像，这些强力总是相互依存，彼此包涵沟通。因此，调查者、证人、无辜的或有罪的主人公都属于同一种虚假的强力，体现着每个叙事阶段的虚假程度。尼采曾说过“一个真实的人最终会明白自己从未停止过说谎”。所以，造假者离不开一条他从中完成形变的造假者的环链。没有纯一的造假者，如果说这个造假者揭露某件事情，那一定是他身后的另一个造假者的存在，无论他是《斯塔维斯基》中掌管财政的国家，还是《大骗子》的国家。真实的人也是这个链上的一环，它的一头是艺术家，另一头是虚假强力的次冥。叙事的内容就是展示这些造假者以及他们彼此流动的过程和相互间的形变。在文学和哲学中，展示这条造假者环链或这种强力系列的两部最重要的著作是尼采的最后一部作品《查拉斯图拉如是说》和麦尔维尔的小说《大骗子》。前者展现上等人的“各种各样的呐喊”，他们中有占卜家、两位国王、剥削者、巫师、末代皇帝、无耻之徒、甘作乞丐的人和幽灵：所有这些人都是造假者。后者展现一个造假者系列，他们中有哑白化病人、双脚残缺的黑人、戴黑纱的男人、穿灰衣服的男人、戴帽子的男人、夹着登记簿的男人、江湖医生，还有穿着花花绿绿服装的四海为家的

人、大催眠师、“玄学恶棍”等等，每个人都在另一人身上形变，他们所有的人都面对着一个同他们一样虚假的“真实的人”[①]。戈达尔勾画出这样一个系列，这个系列的人物都是真实－电影的代表，如：警察、大骗子，当然还有作者，戴伊斯兰小圆帽的艺术家的肖像。《去年在马里昂巴德》只是在催眠师身后发现另一个催眠师的前提下，才把一个接受催眠的女人（真实的女人?）带给了那位催眠师。或者《穆里埃尔》的系列，也有各方面的造假者。罗伯－格里耶的系列是按照《横跨欧洲的快车》的模式发展的：从强盗弗兰克这一方面看埃利亚斯，这个虚假的人关系到具有双重人格的夏娃，而弗兰克所包含的结构本身涉及到作家让和他的批评家马克，让和马克又复现在警长洛伦斯身上……如此的结构可以在类型截然不同的影片中，在与众不同的作者电影中找到。我们可以以乌戈·圣地亚哥的影片《其他人》为例，这是由博尔赫斯和卡萨雷斯合作的影片：自儿子死后，书商摇身一变成为一系列的造假者，占星家、用筷子的人、照镜子的人和他儿子本人。这些人物构成一个完整的叙事，与此同时，摄影机从这一点跳跃到那一点进行纯描述（无人观察所）。由虚假

① 正如雷吉斯·杜朗在概括麦尔维尔的叙事方式时所说的：“某人重复一个他从另一个人物那里得来的故事，而那个人为了证明自己使用了另一些人的证明，这些人又不是那个以各种方式乔装的第一个人……”（《麦尔维尔，符号和隐喻》，人文时代出版社，第129—130页）

的形变替换真实人的形式的例子不胜枚举。

重要的是：影像的这个新体制（直接时间－影像）如何通过纯视听的结晶描述和纯时序的虚构叙事来完成。在描述终止预含某种真理的同时，叙事也停止谈及真实的形式：这就是阿涅兹·瓦尔达的《资料人》的由来，这部记录片描述的情况只是视听情境（墙体、城市），以此来述说一个真实消失的故事，回顾女主人公断断续续的行踪。每一个伟大的作家无疑都有其设计描述、叙事及其关联的方式。[①] 每一次看和说也都会建立一些新关系。这是因为，我们在后面可以看到，还有第三个因素在起作用，这个不同于描述和叙事的东西就是述说。但关于前两个概念的审定，我们应该说它们奠定了新浪潮以后电影发展的基础。新现实主义革命还参照某种真实的形式，尽管它从根本上更改了这种形式，以及一些作者（费里尼，甚至维斯康蒂）在自身的发展中摈弃了真实的形式。但新浪潮却毫不犹豫地同真实的形式决裂，用生活的力量，或更深刻地讲，用电影力量取而代之。如果人们寻找新浪潮的传人或者戈达尔对近期电影的影响，人们会立即发现一些最能表现这一现象的特征。贝尔格拉和里莫辛的《假逃跑者》讲述一个驾车人无意撞倒一个人，而后驱车逃跑的故事，后来，他着手调查，同死者的女儿的关系逐渐密切起来，没

① 比如，在罗伯－格里耶的作品中，色情场面担任描述的角色，起到静止的作用（捆绑女人），而叙事则需采取所有交通工具充当虚假运动的起点。

有人知道他的意图。但这种叙事的发展不是有机的，好像这个逃跑的罪犯依循某个链条运动，每次都变成一个造假的人物，其中每一个作为造假者的人物都装扮成一个假逃跑者（共计八人），直到罪犯与证人的角色对调，原证人变成了罪犯，让最后一个逃跑的罪犯遗尸在雪地上。这个循环的终结是一个向这位逃跑者报丧的电话。不过，这种虚构述说常被一些奇怪的场景打断，这些场景只具有纯描述功能，并没有其他意义：一个男人给正在照看婴儿的姑娘打电话，这个场景只是为了描述这个姑娘所在的公寓，而后他又无端地请姑娘来看他，他同她根本没有任何关系，当时他正准备陪一个女友看电影，但这个姑娘竟接受了他的“客套”，让他在那儿等她，可这时她也正在陪男友散步。杜瓦庸的《女海盗》手法不同，但故事结构相近：影片向我们展现一个三角恋情，每一方都希望知道“最后结果”，但这一切只是通过一个纯描述性的孩子的观察和一个不知他能从中获取什么故事的私家侦探来表现的。情欲成为这部影片的基本成分，因为与动作不同，它是虚构叙事与纯描述的联结点。

如果说德国新电影如文德斯、法斯宾德、施密特、施勒特尔或施隆多夫具有某种同一性的话，那么作为战争的后果，这种同一性必然反映在下面这些成分的永远可变的关联中：受其自身描述限制的空间（空城或者不断被摧毁的地方）；缠绕在人物身上的某种沉闷的、无用的、不可回想时间的直接显现和从一个极端到另一个极端，编织叙

事使之在“虚假运动”中发挥作用的虚假的强力。德国人的情感变成了恐惧，但这种恐惧又是人类的最高理性，它的崇高在于它预示一种新事物，即：超越恐惧的高尚情感。如果我们要寻找一个例子，而这个例子不是用来概括所有其他例子，只是它们其中之一，那它必是施隆多夫的《造假者》：在被摧毁和被分割的贝鲁特，一个来自另一个过去的男人被卷进了一个造假者的环链中，他呆呆地看着汽车雨刷的摆动。

受语言学启发的符号学，亦即符号批评学在对“叙述困难”进行大量复杂的研究中，遇到了虚构叙事的问题。[①] 但是，由于它将电影影像看作为一种陈述，把每个场景看作为广义叙事，所以叙事间的差别只能产生于某个隐藏在影像之中的心智结构的语言建构程序。构成这个心智结构的是语义段和范例。此二者虽然都是补充性的，但在类似的条件下，后者往往无足轻重和不太确定，而前者在传统叙事中起着决定因素（克里斯蒂安·麦茨）。自此，范例完全能够成为程序的主体，甚至于这种结构可以成为“系列的”，从而使叙事丧失了语义段至上所赋予它的累积、同质和可鉴别的特征。“伟大的意群学”被冲散了，这位大

① 正是在这一点上，克里斯蒂安·麦茨的弟子们引入了关于“现代电影”的重要的符号学转变：关于罗伯－格里耶作品中的叙述困难（他自创此词），参见夏托和诺斯《新电影、新符号学》，以及加尔迪《罗伯－格里耶的电影》。关于雷乃，人们还可以参见《穆里埃尔》，加利勒出版社。

小姐死了，夭亡了，而那些微小的成分在侵蚀着它或者使它扩散。一些新语义段可以由此生成（比如夏多和诺斯的“反射语义段”），但它们只是主导地位的变更的证明。电影永远是叙述的，而且叙述性会越来越强，但是，它陷入了叙述困境，因为叙事受到重复、对换和转换的侵害，这些成分是由上述新结构具体解释的。然而，一个纯粹的符号学不能遵循这种符号学的道路，因为这里没有作为影像“材料”的叙事（也没有描述）。叙事的这种多样性不能由能指的畸变和隐藏在普通影像中的某个假设的语言结构的状态来解释。它只涉及影像的可感形式而不预含任何叙事的对应的感觉符号，但由此会产生另一种叙事，这些可感类型不许语言程序替换它们。从这个意义上看，虚构叙事直接隶属于时间－影像、视觉符号和时间符号，而传统叙事则涉及运动－影像的形式和感知－运动的符号。

2

奥逊·威尔斯是表现直接时间－影像并将影像置于虚假强力之下的第一人。毫无疑问，这两种现象有着密切关联，但近来的批评家却因《真实与错觉》而愈加关注后者。片中体现出一种威尔斯式的尼采主义，犹如威尔斯正在重温尼采有关真实批评的基本原则：“真实世界”并不存在，如果它存在，它也是不可接受的、不可回想的。假如它是可回想的，它也是无用的、多余的。真实世界包含

“真实的人”，一个追求真实性的人，但这样的人却具有奇怪的动机，如在他身上隐藏着另一个人，即复仇：奥赛罗追求真实性，但他是出于嫉妒，或者更糟，出于为自己长得像黑人而复仇的心理；而瓦尔加这个地道的真实的人，似乎对妻子的命运从不关心，只埋头于档案，搜寻攻击敌人的证据。总之，真实的人除去要判决生命之外，别无他求。他树立善和高尚价值，并以它的名义对生命进行判决，他渴望判决，并于生命中看到了邪恶和需要弥补的过错，这就是真实性概念的道德起源。威尔斯同尼采一样，从未停止过同这种判决体系作斗争，因为不存在高于生命的价值，生命不应被判决，也不应被裁决，它是无辜的，在超越善与恶后，它具有“命运的无辜性”[①] ……

判决的问题同样存在于电影和戏剧中，并经历了一番复杂的演变过程。从表现主义起，善与恶的斗争，如同明与暗的对立，构成了真实的形而上学（在光明和赎罪中发现真实性）。但朗格的地位却是独一无二的，因为他把恶变成人类的一个领域，而不再是浮士德式的范畴，要么表现催眠的特征（马布斯），要么表现不可抑制的冲动（《恶魔先生》）。如此，真实性的问题，亦即法庭和判决的问题又会变得模糊起来：比如 M 可以被提交给盗贼法庭，但

① 在大多数威尔斯的访谈中，对真实的概念的批评同判决人和生命的不可能性交织在一起。参见让·吉利《奥逊·威尔斯或拒绝判决》，《奥逊·威尔斯》，电影研究丛书。

这个法庭的动机却无真实性可言。当朗格赴美之后，他的这种变化有了更大的发展，他在美国找到了一种可以更新证据的真正司法意义上的电影类型。它已不是简单地指出由于调查和审判人员的不足，难以获取真实（如吕美特的《十二个愤怒的人》）。在朗格、普雷明戈的作品中总是提出判决可能性本身的问题。朗格认为不存在真实性，存在的只是表象。因此，朗格成为美国人后便成为最伟大的表象、虚假影像的电影人（马布斯的变化由此而来）。一切都是表象，然而，这种新情况与其说改变了判决体系，不如说取缔了这个系统。事实上，表象是对自我的背叛。朗格电影中最重要的时刻都是表现人物自我背叛的。表象的自相矛盾不是因为它们被深层的真实性所取代，而只是因为它们本身表现为不真实，如：主人公做了一件蠢事，他知道受害者的姓（《超越合理的怀疑之外》），或者他懂德文（《刽子手也会死》）。在以上条件下，在前面可裁决和已被判决的表象的关系中有可能产生新的表象，比如，抵抗组织成员提供假证人，使盖世太保处决了那个会讲德语的叛徒。判决系统因而经历了一次重大转换，它已置于界定表象隶属关联的条件中：朗格创造出一种普罗塔哥拉式的相对主义，判决在这里表示“最佳”的视点，就是说它表示一种关系，在这种关系下，表象为了某个人或某种至高至善的人性，具有反戈一击的机会（作为“报复”的判决，或者表象移位）。人们多少了解朗格和布莱希特的相逢和它所引发的误解。因为在朗格和布莱希特的作品中，

判决不再直接针对影像，而是转移到观众一边，为他们提供判决影像本身可能性的条件。布莱希特作品强调矛盾的真实性，反过来朗格的作品强调表象的相对性。[①] 同样在他们的作品中，如果说这种判决系统产生了某种危机，那这个系统就会得救，就会得到转换。威尔斯作品却与之不同（虽然他拍摄了一部“朗格”式的电影《陌生人》，但他放弃了《陌生人》表现人物的自我矛盾）。这种判决系统在威尔斯的作品中，最终变成了不可能的，尤其对观众而言。《上海姑娘》中法官办公室的杂乱无章，特别是《审判》中对判决的无休止的作弊都证明了这种新产生的不可能性。威尔斯不断地制造一些不可判决、不应判决和可以逃脱所有可能判决的人物。如果真实性的理想破灭了，那么表象的关联也不再能够把握判决的可能性。用尼采的话说：“我们在铲除真实世界的同时，也在铲除表象

① 朗格和布莱希特合作拍摄《刽子手也会死》，但主题很不明确。比如，影片开始涉及的问题是弄清抵抗队员是否有权牵连他们的同胞，因为纳粹会逮捕和屠杀无辜人质；年轻姑娘恳求抵抗队员自首以拯救其作为人质的父亲。但不久以后，同样为了解救父亲，她毫不迟疑地同意牺牲一位老板娘，而这位老板娘拒绝揭发这位姑娘。这是典型的布莱希特程序：先把观众引向一个问题或一种矛盾，然后再引导他们用自己的方式解决它们（间离法）。而朗格的特征是一种截然不同的程序，即，某人借以自我背叛的方式，使得人们将不同关联中其他表象同这种表象对立起来（不仅告密者愚蠢地“自相矛盾”，就连抵抗队员也用起了唇膏，巧妙地使人相信这是一场爱情戏）。这两种程序可以相互结合并达到相同效果，但它们彼此相差甚远。

世界……”

还剩下什么呢？还剩下躯体，它们是力量，仅仅是力量。但是，这种力量不再依靠某个中心，也不再面对某种环境或某些障碍。它只面对其他力量，依靠受它影响或影响它的其他力量。强力（尼采称之为“强力意志”，威尔斯称作“特性”），就是影响和被影响的能力，就是一种力量同其他力量的关系。这种能力从不缺乏，这种关联从不脱节。虽然这种方式随着出场力量的变化面变化。[①] 人们已经预感到短剪、分切或摘剪和长镜头都服务于同一种目的。前者连续表现躯体，每一个躯体都释放自己的力量或者承受其他躯体的力量，比如：“每个镜头都在表现打一拳，回一拳，吃一拳，揍一拳”[②]。后者同时表现这些多变、不稳定、中心增加和量的多样性（《邪恶的接触》中

① 关于躯体－力量，参见彼德·卡尔，“电影犹如迷宫”，《正片》第256期，1982年6月，以及让·纳尔波尼“一种正打镜头电影”，《奥逊·威尔斯》，电影手册丛书。（纳尔波尼谴责威尔斯的“特性说”和尼采的“强力意志”）

② 威尔斯访谈录，电影手册丛书，第42页；关于《法斯塔夫》中的战争场面。同样，《上海姑娘》中人物的分切，迪迪耶·戈尔史密特认为，镜头不能相互依次连接，“它们相互争抢，特别是那组有关奥哈拉和吉斯比的正打和反打镜头系列的特写将影像的重心左右摇摆，这个运动突然中止，使一切感到正在释放一种能量，而这种能量调节着影片的全部造型感觉。”（《电影人》第75期，1982年2月，第64页）

审讯场景）的力量的关联。[1] 无论从哪一方面看，这都是影像中或影像间力量的冲击。一个短剪有时可以通过分切，如《法斯塔夫》中的战斗场面，重现一个长镜头，或者，一个长镜头有时可以借助连续取景，像《邪恶的接触》那样，产生一个短剪。我们已经看到雷乃是如何通过其他方式发现这种补充性的。

这是否意味着在生活中，一切都是力量的问题？不错，只要人们这样理解：力量的关联不是数量的，而它必然包含一些"质"的东西。有些力量只能通过统一、不变的方式响应其他力量：《阿卡汀先生》中的蝎子只会蜇，所以，不顾被淹死的危险，也要蜇在水上背它的青蛙。因此，在这种力量的关系中存在着变异性，因为蝎子在这种情形下蜇青蛙，实际上是在危害自己，就是说蝎子是一种不会根据它能影响和能影响它的东西的变异性来调整自身变化的力量类型。巴尼斯特就是一只会蜇人的大蝎子。阿卡汀只知杀人，而昆兰只会制造假证据。这是一种黔驴技穷式的力量类型，尽管它的数量很大，但它只能在自我毁灭之前，或者为了自我毁灭而去毁灭和杀戮。在这里，它找到了一个中心，但它恰好碰到了死亡。所以，无论它怎样强大，它终是技穷的黔驴，因为它不懂改变自己。因此，这种力量是衰退的、没落

① 参见罗宾·武德关于《邪恶的接触》的详细分析（《正片》第167期，1975年3月）；瓦尔加和昆兰，"这两个人轮流占据画格，或者两人同时占据影像，形成一种短暂、瞬时的协调"。

的、退化的。它代表躯体的残源，就是说它代表这个明确的观点，即"强力意志"只是一种统治－欲望，一种为死而设的存在，一种渴望通过导致他人死亡而达到自我灭亡的存在。威尔斯为这些万能的残疾力量又描绘出新的景象：巴尼斯特和他的补形术；昆兰和他的手杖；阿卡汀失去飞机后的不安；埃古[①]是最典型的残疾人[②]。这些都是需要复仇的人，然而他们的方式与声称以高尚价值名义判决生命的真实的人的方式不同，而这些人反过来把自己看作是高尚的人，正是这些高尚的人要亲自判决他们自己上司的生命。但是，这是否是两种形态下的同一种复仇精神：瓦尔加，诚实的人，援引法律来判决，而与之对应的昆兰赋予自己判决的权利，无视法律；奥瑟罗，有责任和道德的人，而与之对应的埃古出于本性和堕落进行报复。这就是尼采称之为虚无主义的各个阶段，形形色色的复仇精神的东西。在声称站在所谓最高价值立场判决生命的真实的人背后，是一个病态的人，一个站在其疾病、退化和无能为力的立场判决生命的"自患疾病的人"。然而，这种人或许比真实的人好一点，因为患病的生命仍是一种生命，它以死亡抗争，而不是面对

① 《奥赛罗》中的人物。——译注

② 关于威尔斯人物的"残疾性"，他认为这是"为了行使声音和书写权力所要付出的代价"，参见米歇尔·希翁，电影手册丛书，第 93 页。同样，埃古的性无能既不是一种动机，也不是一种解释，而是更深刻地涉及生命的某种状态或本质。（马里昂斯特拉，《莎士比亚的诠释者和继承人奥逊·威尔斯》，《正片》第 167 期）

“高尚价值”……尼采曾说：在判决生命的真实的人的背后，有一个病态的人，一个生命本身的病人。威尔斯补充说：在青蛙这个典型的真实动物背后，有一个自患疾病的动物，蝎子。前者是白痴，后者是混蛋。[①] 然而作为虚无主义和强力意志的这两种形态，它们是互补的。

这是不是要重构一个判决系统？对于昆兰、阿卡汀之流，威尔斯一直表示他在“道德上憎恶他们”（尽管他在“人性上”不憎恶他们，这是指他们从生命中保留下来的东西）。[②] 但是，这不意味可以以诸如善、真这些高级审定的名义来判决生命，相反，它意味着参照善、真所包含的生命价值来评估所有的存在、所有的行为和情感，甚至所有的价值。宁可让情感作为内在评判，也不判决超验价值：与其“我判决”，不如“我喜欢或我憎恨”。尼采已经用情感替代判决，他告诫读者超越善与恶丝毫不意味着超越好与坏。这个坏，就是耗竭的、退化的生命，它非常可怕并可以扩散。而这个好，就是蓬勃的、进化的生命，它

① 参见谈话录，巴赞，《奥逊·威尔斯》，塞尔夫出版社，第178页。青蛙是真实的动物，因为它信守条约和合同。但是，事实上，只存在变化无常的“合伙人”（“您的口气，好像我们之间有某种协约，您错了，我们在这里只是合伙人”，《邪恶的接触》）。诚然，威尔斯最初认为与其“以自己上司”的名义，不如以高尚价值的名义进行判决（第154页）。但是，后来他又认为前者和后者都是可恶的（第160页）。

② 这是贯穿巴赞谈话录的核心问题。威尔斯愿意承认其立场的“模糊性”：他不像尼采那样旗帜鲜明，尽管他始终围绕着“贵族道德”这个同一主题。

懂得因势利导，根据自身遇到的力量改变自己，并同这些力量一道构成一种更加大的强力，永远增加这种生存的强力，永远开拓新的“可能性”。诚然，在这样或那样的生命中，本没有更多的真实性可言，只存在着变化，而这种变化就是生命的虚假的强力，就是强力的意志。但这里存在着好与坏，就是说存在着高尚与卑劣。物理学家们认为，高尚的能量是有能力自我转换的能量，而卑劣的能量不具备这种能力。在这两个方面中，都存在着强力的意志，只是这种强力的意志在生命贫困变化中是统治－欲望，而在蓬勃变化中，它是艺术－欲望或“赋予的道德”，亦即创造新的可能性。所谓高尚的人，实际上是卑劣的人或是坏人。而好只是一种名称，是“慷慨”，威尔斯就是利用这种特征限定他最喜爱的人物，法斯塔夫也是人们在堂·吉诃德这个永恒的题材中设想的重要特征。如果变化是虚假的强力，那么，好、慷慨、高尚就是把虚假提高至多次强力，或者把强力的意志提高至艺术变化的境界。法斯塔夫和堂·吉诃德都已被历史超越，可以表现为吹牛者或可怜虫：他们都是生命变形的专家，用变化对抗历史。由于任何判决奈何不得他们，所以他们又具有变化的无辜性。[①] 无疑，这种变化即便在罪行中，在枯竭的生命中也

① 关于法斯塔夫的性善问题，威尔斯给予了抒情诗般的解释：“他具有善良的本性，他是我最信任的人物……他的善良犹如面包和葡萄酒。”（谈话录，电影手册丛书，第41页）

总会是无辜的，因为这种生命也还是一种变化。但是只有好不会使生命枯竭，而是被生命枯竭，它总是帮助那些生命再生的东西，那些能够变形和创造的东西。它宁可把变化变成一个千变万化的存在，也不将它赶进非存在的行列，使之凌驾于划一和不变的存在之上。这是内在变化中两种对立的生命状态，而不是为了判决生命或为了自己获得生命，用各种方式枯竭生命而声称高于变化的审定。威尔斯在法斯塔夫和堂·吉诃德身上看到的是生命本身的"善良"，一种将众生引向创造的奇妙善良。只有在这个意义上，人们才可以设想威尔斯作品中的真正的或潜在的尼采主义。

还有，地球在生成中失去所有中心，不仅它自身的中心，还有它所环绕的中心。躯体，除了在它们精疲力竭时成为死亡的中心以外，也不再有中心，并同大地融为一体。确切地说，力量也不再有中心，因为它依赖于与其他力量的关联。因此，正如迪迪埃·哥德史密特所说，短镜头不断地左右摇摆，而长镜头却引发出无限的中心（《邪恶的接触》的开始）。重量失去了它们所环绕的平衡中心，众生失去了他们支配自己的重心；力量失去了它们借以发展的革命中心。威尔斯的作品在电影上的转变并不少于形而上学的转变。因为与真实性的理想对抗的，不是运动，运动实际上是符合真实性的，只要它表现不变动机重点、它所经过的特殊点，与它运动相关的固定点。这就是为什么运动－影像就其本质而言，属于它所寻求的真实性效果

范畴的原因所在，只要这种运动保留自己的中心。这也是我们从一开始就力图阐明的观点：电影的转变发生在运动的不规则获取其独立性的时候。因此，产生了运动中止符合真实和时间停止依附运动的逆转过程，比如：完全偏离中心的运动成为了虚假运动，而完全自由的时间成为了在虚假运动中形成的虚假的强力（阿卡汀的存在）。威尔斯似乎是第一位打开这个突破口的人，新现实主义和新浪潮都以其不同的方式达到这个高度。威尔斯以其躯体、力量和运动的概念，建构了一个失去全部动力或“外形”中心的世界：地球。

然而，我们也看到威尔斯的电影保留着某些重要的中心（这正是雷乃同威尔斯的分野点）。但是，应该看到，威尔斯给中心这个概念本身带来了彻底变化。景深的问题已经以新的方式修正了十七世纪绘画某种转变。威尔斯的影片有可能也利用我们现代世界，重新创造某种思想的转变，而这种思想首次形成于上个世纪。人们不妨参照米歇尔·塞尔的精辟分析：十七世纪不是真实理想的“古典”时代，而是典型的与我们称之为古典的东西密不可分的巴罗克时代。在这个时代，真实性经历了最后的危机。这时已不再是弄清何为中心，是太阳还是地球的问题，首要的问题已经变成“中心根本存不存在的问题”。重心、平衡、力量、革命，简言之，外形等一切的中心都已坍塌。所以，才会形成重建中心的情况，但这次引发了深刻改变和科学艺术的彻底变革。一方面，中心变成纯视觉的，原点

变成了视点。这种“视点主义”绝不能定义为是针对一个假设不变对象而产生的外部视点变化（真实性的理想被保留下来）。这里，视点，恰恰相反，是不变的，但总是来自不同对象的内部，它们被表现为正在变化的同一事物的变形。这就是投影几何学，即将眼睛置于锥体顶部，让我看到同断面镜头一样变化无穷的“投影”，如圆、椭圆、双曲线、抛物线、点、直线，这些对象本身仅仅是其自身投影的连接，自身变形的收集或系列。视点或投影既不是真实性，也不是表象。

然而，这个新视点主义仍不能给我们提供在被如此描述的形态中获得切实进程，或在平面之上排列体积的方式。因此，从另一方面说，应该借鉴影子理论，它被视为投影的对立面：当光源占据锥体顶部时，被照射的躯体是不透明的，而投影则由影子的起伏或平面构成。[①] 这两个方面构成“视觉建构”。在威尔斯的艺术中，这两个方面得到了完美体现，并给我们提供了短剪和长镜头之间的互补性的最新依据。短剪表现扁平和不扁平影像，这些影像，严格地说，都是视点和投影，都在表现某一内在事物或存在的变形。经常出现在威尔斯影片中的“好戏”连台的情况与此不无关系，比如《阿卡汀先生》中的过去不同的证人可以被看作是阿卡汀本人的一个投影系列，他既是

① 关于所有这些主题，参见米歇尔·塞尔《莱布尼兹体系》，P.U.F.出版社，第Ⅰ卷，第151—174页；第Ⅱ卷，第648—667页。

每个镜头的投射者，也是一个抢眼的视点，人们通过它从这个投影过渡到另一个投影。同样，在《审判》中，所有人物如警察、同事、大学生、门房、律师、小女孩、画家和牧师，构成同一审定的投影系列，这种审定在这些变形之外是不存在的。但是，从另一方面看，景深长镜头可以有力刻画躯体出入的影子的体积、起伏和平面，明与暗的对比和搭配，以及当躯体跑进透明空间时，影响它们的强烈影纹（《上海姑娘》、《审判》：一种完整的新表现主义，它同挣脱真实的理想一样，挣脱出其精神内涵）。[①] 人们或许可以这样认为，威尔斯让中心的概念经历了一场双重转换，从面创立了新电影：中心不再是感知－运动，一方面，它成为视觉的，决定描述的新体制；另一方面，它同时又是光的，决定叙事的新进程即描述的或投影的和叙事的或深奥的……

在将虚假提升至强力的高度的同时，生命也像脱离真实性一样，脱离了表象：既不真实，也不虚假，而成为不可确定的交替，但它是虚假的强力、最终的意愿。威尔斯从《上海姑娘》起，只塑造造假者这一种人物形象。但造假者只存在于由其变形构成的造假者系列中，因为强力也

① 查理·泰松（《电影手册》）分析了“机位偏移”这种作为失衡因素的景深，比如我们从正面拍摄一只蝎子时，“重要的不是前面，而是纵深”，因此，影像应该“移至看得真切为止”。在长镜头中存在移动效果不比短剪中的少。

只存在于由其展示者构成的强力系列的形式中。永远存在着一个注定背叛他人的人物（威尔斯坚持这一点：亲王应该背叛法斯塔夫，芒泽应该背叛昆兰），因为他人也已经成为了叛徒，而叛变行为也成为连接整个造假者系列的纽带。由于威尔斯具有很强的个性，人们忽略了他的永恒主题恰恰是针对这种个性的，即拒绝成为弗吉妮亚·伍尔夫的达洛卫夫人那样的人物。[①] 生成，不可限制的多样性，人物或形式都只具有彼此转换的价值。这就是《上海姑娘》中可怕的三重奏，《阿卡汀先生》中奇怪的人物接力赛，连接《邪恶的接触》中人物的链环，《审判》中人物的无穷转换，如国王、亲王和法斯塔夫被虚假的过程不断地串联起来。从某种程度上讲，这三个人都是骗子、篡权者，他们的相互转换把情节推向高潮。最后是《真实与错觉》中的庞大系列，它是威尔斯全部作品的宣言，是他对电影的思考。F 是法斯塔夫，但更像是《F 是伪造》。威尔斯无疑与赫尔曼·麦尔维尔具有意识同一性，比威尔斯

① 在威尔斯的计划中，还有一部取自伊萨克·迪内桑的叫《梦幻者》的影片：一个女歌唱家在经历了一番感情的磨难后，不幸失声。她在一个乡村合唱团中发现了一个具有她的嗓音的小男孩。三年来，她教他唱歌，以便让世界再次听到她本人的声音。他们发生了性关系，导致小男孩向她复仇……这是威尔斯式的背叛或虚构者的故事，但当然也必然是人物消失的故事。伊萨克·迪内桑让女主人公讲出了与弗吉妮亚·伍尔夫几乎相同的话："我不再是一个人物，麦尔康斯，从现在起，我是许多人物。"威尔斯声明他把拍摄这个场景看作是电影存在的一种理由。（谈话录，电影手册丛书，第 49 页和第 58 页）

与尼采的同一性更加重要。因为他与尼采的同一性不太自觉。威尔斯在《真实与错觉》中建构一个同麦尔维尔《大骗子》同样广泛的和完美的虚构者系列。威尔斯的这个庞大系列故事起伏变化不定，情节大致如下：1）“奥加·卡达尔出现。街上所有的男士都转过头来看她”；2）“穿魔术师服装的威尔斯出场”；3）记者出场，他写了一本关于一个绘画造假者的书，还写了一本关于于热先生的假回忆录，于热是一个假亿万富翁，是个多面人，人们不清楚他是否愚弄了这位记者；4）记者和绘画造假者的交谈或交流；5）威尔斯再出场，以确保在一个小时内，观众只能看到和听到虚假的东西；6）威尔斯讲述他的生活，并在夏尔特尔大教堂前思考人类的问题；7）奥加·卡达尔和毕加索的奇遇；结尾时，威尔斯又突然出现并说时间已过，而这段故事中的所有成分都是凭空捏造的。①

然而，并非一切都有价值，并非所有的造假者都处在相同角度或相同强力中。真实的人也是其中的一部分，如：青蛙、瓦尔加或奥赛罗，在夏尔特尔大教堂前的威尔斯。这是因为真实的人乞盼一个真实的世界，而真实的世界本身又包含着真实的人。真实的世界本身是一个不可接受和无用的世界。比如那座教室，对它而言，只能说明它是由人建造

① 我们粗略研究了热纳尔·勒格朗关于《真实与谎言》的重要文章（《正片》第167期）。勒格朗看到了“强力的意志”和“幻想证明”之间的矛盾。我们什么也看不出来，因为强力的意志就是作为虚假强力的生命。

的。因此它没有被表象掩盖，相反，它却掩盖了表象，并充当其不在场的证明。因此，在真实的人背后，还有一个造假者——蝎子，并且相互牵连。鉴定专家保佑着凡梅热伦的那些假的维米尔，这主要因为造假者根据真实专家自己特有的标准制造了他们。简言之，造假者不能被限定为一个简单的复制者，或一个骗子，因为假的东西，不仅仅是复制品，就连范本也是假的。那么是否应该认为，即便是艺术家，即便是维米尔，即便是毕加索也都是造假者，因为他用表象制作样品，甚至后来的艺术家将这个范本再变成表象以便制作新的范本？埃尔默和造假者－毕加索的“坏”关系从何结束，毕加索－委拉斯贵支的“好”关系由何开始？从真实的人到艺术家，这条造假者的环链是漫长的。这无疑也是人们在确定“那个”造假者时感到困难重重的缘故，因为人们不考虑其多样性和普遍存在，还因为人们只满足乞灵于历史和最终符合时序的时间。但从生成的时间角度上看，一切都可改变。人们所能谴责造假者和真实的人的，是他们的对形式的过度的趣味：他们既无变形的感觉，也无变形的强力，他们体现了生命冲动的贫困和已经枯竭的生命。造假者、鉴定专家和维米尔之间的区别在于前两者不懂求变。只有富于创造性的艺术家才能将虚假的强力提高到一种程度，这种程度不是在形式中，而是在转换中达到的。这里没有真实性，也没有表象。既不再有不变的形式，也不再有针对某一形式的可变视点。这里只有一个完全属于事物的视点，使这个事物能在作为视点的生成中不断转换。真

实的变形。艺术家是什么，他是真实性的创造者，因为真实性不应被获得、被发现、被复制，而是应该被创造出来。除去新事物的创造，便无其他真实性可言，如：创造性、新生和麦尔维尔用以对抗“形式”，而称之为“表形”的东西。艺术是对表形，如起伏和投影的连续生产。真实的人和造假者是同一环链的组成部分，但最终被反射、被提高或被贬低的不是他们，而是真实性的创造者、艺术家。直到这时，虚假获得了其最后的强力：善良，宽厚。尼采制作了一张“强力的意志”的表格：真实的人；随后是包含真实的人和真实的人所包含的所有造假者，这是一条没有“高尚的人”的长长行列；再后是新人，查拉斯图拉、艺术家或充满生机的生命。[①] 不过这只是一个小小的机会，只要虚无主义能把它带走，枯竭的生命便可以夺走刚刚诞生的新事物，而一成不变的形式社会扼杀变形，重建范本和复制品。虚假的强力

① 尼采关于造假者的重要理论出现在《查拉斯图拉如是说》的第四卷中：我们从中可以认出政府成员、教会成员、品德高尚的人、科学家……虚假的强力符合他们中的每一个人。因此，他们彼此不可分离，而“真实的人”本身是第一种虚假的强力，并通过别人得到发展。艺术家也是造假者，但他是最后一种虚假的强力，因为他希望变形，而不希望“获得”形式（真实的、善良的形式等等）。作为强力意志的意愿也因此具有两种极端程度，两种生命的终极状态，是获取－意志或统治－意愿，即“赋予的道德”。从第二种观点上看，尼采可以凭借其完整的真实批评自诩是真实的创造者。我们在麦尔维尔的作品中发现形式和变形、“形式”和“表形”之间的鲜明冲突（特别是在《皮埃尔或含混性》中，参见雅沃尔斯基的评论，《沙漠和帝国》，巴黎七大博士论文，第566—568页）。

是脆弱的，青蛙和蝎子都可以夺走它。但是，这是艺术或生命的惟一机会，这是尼采式、麦尔维尔式、柏格森式、威尔斯式的机会……坎勒的《时光城》表明时间的成分需要与人进行奇特的接触才能生产出新的事物。

3

还存在着超越描述和叙事的第三种审定：述说。如果我们试图暂时定义它，就像我们定义其他审定那样，也先不考虑有声因素的特殊重要性，那么，我们认为述说一般涉及主体－客体的关联和这种关联的发展（而叙事涉及感知－运动模式的发展）。因此，真实性的模式不能在感知－运动的连接中，而是在主体和客体的“一致性”中得到完整表现。然而，必须明确电影条件下的客体和主体究竟是什么。按照惯例，人们把摄影机“看到”的东西称为客观，把人物看到的东西称为主观。但这样的惯例只适合于电影，而不适合于戏剧。不过，摄影机也应能看到人物本身：这个人物有时看，有时被看。而这架摄影机既表现被看的人物，也表现他所看到的东西。因此，人们可以认为述说是客观和主观这两种影像形式的发展，即其既能导致对立，又必然在我＝我的模式的同一性中化解的复杂关联：我＝我的模式的认同既是对人物被看和人物看这种对立的认同，也是对看人物和看人物所看东西的电影人－摄影机这种对立的认同。虽然这种认同经历许多磨难，真实地表现过虚假（比如，希区

柯克作品中的两个被看人物的混合，或者福特作品中人物所看东西的混合），但它却最终通过建构真实，而确立了自身的意义，尽管人物必须为此而死。人们可以这样认为：电影始于两种影像形式的差别，止于它们的同化，及其被承认的认同。变异是无限的，因为差别如综合认同一样，可以以各种方式存在。从任何可能述说的真理的角度上看，这里不乏电影的基础条件。①

客观和主观的区别及其同化在另一种述说方式中遭到质疑。正是在这一点上，美国人朗格成为述说真实评论的最重要的先驱。② 威尔斯从他的《公民凯恩》开始，便继承和发展了这种评论。在该片中，这两种影像类型区别试图在证人所见的东西中淡化，既不使人们感觉到人物的认

① 人们在一些作者的作品中可以发现对这些基本条件的非常明确的阐述，甚至这些作者提议要超越这些基本条件。贝克特在谈及《电影》时说，应该区分摄影机 OE 所看到的东西和人物 O 所看到的东西："OE 在房间里的感觉和 O 对房间的感觉。"最好避免镜头重叠，并指出这两种影像类型质的差别，直至 OE 和 O 达到最终的同化（《喜剧和多变行为》，午夜出版社，第 130 页）。戈达尔在谈及《我所知道她的二三事》时称摄影机看到的东西是客体，称人物看到的是主体，并将两者相加为 1 + 2 = 3，而为了达到最终的认同，即生活，还需 1 + 2 + 3 = 4，（《让　吕克·戈达尔论让－吕克·戈达尔》，第 393—396 页）。帕索里尼则从人物的角度和电影人本身的角度区分电影的这种两重性：电影"既是极为主观的，也是极为客观的"，这两个成分在同化前是不可分割的。（《异端经验》，帕约出版社，第 142 页）

② 对于这一点，我们参照了雷诺德·汉弗利的详细分析，《美国的朗格》（阿尔巴特罗出版社），特别是其中的第三章和第四章：关于客观和主观的超越和认同的危机。（"视角和视线的集中性和混乱的认同"，第 99 页）

同（“no trespassing”），也不让人们感觉到电影家的认同，对于这种认同，威尔斯一直深存怀疑。在《真实与幻想》中，这种怀疑达到顶点。帕索里尼也从他称之为“诗电影”与所谓的散文电影的区别中总结了这种新局面的后果。在诗电影中，差别在人物的主观所见和摄影机的客观所见中消失，既不有利于此，也不有利于彼，因为摄影机是一种主观的存在，它拥有一种进入模拟与看人物的方式的关联中的内在视角。根据我们前面的研究，帕索里尼正是在这里发现了超越这两种传统述说成分的方法，即摄影机视角上的客观间接述说和人物视角上的主观直接述说，从而获得了某个“自由间接话语”，某种“自由间接主观性”的非常特殊的形式。这两种影像形式的混合也由此面生，比如摄影机的各种奇怪视角（不同镜头的交替、变焦、超大角度、不规则运动、停顿……），表现人物的特殊视角，摄影机的视角和人物的视角相互钳合，使其整体具备虚假的强力。述说不再依靠某种构成其真理的真实的理想，而成为一种“虚假述说”，一首诗，一个模拟述说或者不妨说一种述说的模拟。[①] 客观和主观影像不仅丧失

① 帕索里尼，《异端经验》，第147—154页：“诗歌语言中书写的虚假述说”。这种新诗电影（帕索里尼认为它产生于1960年前后）应该使人“感觉到摄影机的存在”，而过去的散文电影只能是最伟大的情节诗歌，它与古典述说紧密相关。在古典述说中，摄影机在形式上是被人遗忘的（尽管如此，我们还是不清楚这个标准是否有说服力，也不清楚帕索里尼把爱森斯坦或冈斯这样的作者摆在何处……）。

了其差别，也丧失了其同化，组成了一个新循环，它们在此相互替换，或者相互混合，或者相互分解和重构，帕索里尼以此分析了安东尼奥尼、贝特鲁奇和戈达尔的作品，但这种述说的渊源或许就出现在朗格和威尔斯的作品中（对于这一点，应主要研究《永恒的历史》）。

我们想探讨这种述说新类型在另一完全不同领域中表现出来的现象。如果人们参照形式，因为它始终反对虚构，人们会发现，真实的电影有时要求客观地展示真实地点、环境和人物，有时要求主观地表现这些人物自己观看的方式，他们看待自己环境、自己地点、自己问题的方式。简言之，这是文献极或人种学极和调查极或报导极。这两极都乞灵于杰作，并被以各种方式混合起来（弗拉尔蒂是一极，杰森和拉考特是另一极）。但是，如果这种电影通过谴责虚构发现了新途径，它便会保留，甚至升华某种隶属电影虚构本身的真实性的理想：摄影机看到的东西，有人物的所见，这就存在两种可能的对立和必要的妥协。人物本身作为被看者和看者也会保留或者获得某种认同。电影人－摄影机作为人种学家或者作为记者，也具有其认同。为了使电影能捕捉或发现真实，反对预设的虚构是十分重要的。可人们在保存真实而放弃虚构的同时，却保留了蕴涵虚构和产自虚构的真实性的模式。这就是尼采所表明的：真实的理想就是在真实内核中隐藏更深的虚构，而这种虚构，电影尚未发现。述说的真理正是在这种虚构中不断形成。当人们把真实的理想或模式应用于现实

时，会产生许多变化，因为摄影机面对一个先存的现实，但从另一方面讲，在述说的条件下没有任何东西发生变化，因为客观和主观只是被移位，而没有被转换，虽然认同的确定方式不同，但它仍然是确定的；述说仍然是真实的，而且是实在的真实，而并非虚假的真实。只是，述说的真理永远是一种虚构罢了。

这种决裂不是虚构和真实之间的，它存在于影响此两者的新述说方式中。60 年代前后，在许多十分独立的问题上发生了某种变化，如卡萨维茨和雪莉·克拉克的直接电影，皮埃尔·贝洛的“实际经验电影”，让·鲁什的“真实－电影”。因此，贝洛在批评任何虚构时，主要针对它构成了一个预设的真实性的模式，这种模式必然表现统治思想或殖民者的观点，尽管影片作者对此百般掩饰。虚构与“崇拜”是分不开的。在宗教中，在社会上，在电影里，在影像系统中，崇拜可以把虚构表现为真实。只有贝洛对尼采的“摈弃你们的崇拜吧”这句话心领神会。当贝洛面对他的魁北克的真实人物时，他不只是为了消除虚构，更是为了将它从潜入其身的真实性的模式中分解出来，并寻找与之对立的纯粹的虚构功能。虚构的对立面不是真实，也不是主子或殖民者认为的真实性，而是穷人的虚构功能，因为它赋予虚假以强力，能将其化为记忆、传说、神灵。比如：《世界组曲》中的白海豚；《无树的国度》中的驯鹿；尤其是会闪光的动物，如《闪光的动物》中的狄俄尼索斯。电影应捕捉的不是某个真实或虚构人物

客观和主观现象表现的认同，而是真实人物的生成，当自己开始“虚构”，开始“传说的现行犯罪”并将此归结于人民的创造时，人物不能脱离以前和以后，但他能在从一个状态到那一个状态的过渡中聚合它们。当他开始虚构而不是被虚构时，他自己就变成了另一个人。同样，当电影人为那些真实人物“说情”时，他自己也变成了另一个人，因为这些人用自己的虚构行为替代了他的虚构。此两种情况在人民的创造中是互通的。我袒护了阿莱克西（《白昼的统治》），所有的魁北克人都想知道我是谁，所以，“为了让他们告诉我，只需给他们发言权”①。这就是述说的模拟，传说及其变形，魁北克的自由间接话语，“逐渐地”这个话语就会变成两种版本，千种版本。因此，尽管电影为了成为真实的创造者、生产者而摧毁了所有真实性的模式，但它仍可被称为真实－电影，但这时它不再是真实的电影，而是电影的真实。

这也是让·卢什在谈论“真实－电影“时所要表达的意思。同贝洛的采访调查一样，卢什也是先从人种学电影人手。但假如人们只满足于求证获取原始真实的不可能性

① 有关真实与崇拜，虚构的功能及其超越真实和虚构的方式，“袒护者”的作用和必要性的批评文章，最有价值的是佩洛和雷内·阿利奥的谈话录（《皮埃尔·佩洛的书写》，艾迪利出版社，第54—56页）。在同一集子中还刊载了让－达尼埃尔·拉封对“怀疑的影子”的完整分析，他把佩洛的电影表述为一种“假”的艺术，因为佩洛的人物“都具有虚构功能，而不仅仅是虚构的人”。（第72—73页）

的话，那么这两位作者的发展轨迹就难以自圆其说，摄影机对情境具有某种作用，人物会面对摄影机做出反应，这些人们早就知道，但他们并没有骗过弗拉尔蒂和里古克，另外他们只是从中发现了虚假问题。在贝洛和卢什的作品中，创新有其他来源。这种创新首先明显地表现在卢什的《疯狂的主人》中，如那些参加仪式的人物，着魔的人、醉汉、口吐白沫的人，鬼魂附体的人在片中已经变成了他们在日常生活中的真实身份，咖啡馆招待、挖土工人、劳工，如同他们在仪式之后，复原成以前的样子……相反地，在《我是一个黑人》中，真实人物首先被表现为他们的虚构角色，如：雏妓、失业者，此后才对他们所脱离的功能进行解释和更正。[①] 在《美洲豹》中，三个人物，特别是那个“花花公子”扮演着各种角色，像许多传说力量一样，这些角色同他们旅行的真理产生对立，如：与拜物教巫师会面安排工作，私造只能藏匿不能使用的金条，跑步逛大商场，做小生意，还美其名曰“有志者事竟成”，以便流芳百世等。后来他们回到自己的国家，以前辈自居，大谈他们的业绩，加上吹牛，一点点小事竟被吹得神乎其神。在人物内心，也永远存在着状态的转换，如猎人

① 参见让－安德雷·费舍的分析，他指出卢什怎样在《疯狂的主人》中让人们承受一种“看似电影主题的时差转换”，这样“卢什拍摄的东西越来越不再是主观的行为、梦幻，或者话语，而是彼此相关不可脱节的混合体”。（《电影，理论，阅读》，第259—261页）

抚物美洲狮。《普莱先生喔喔叫》中的旅行者遇上女妖。在借镜这些杰作时，人们首先发现人物不再是真实的或虚构的，就像他不再被客观地看到或主观地看一样：这是一个跨越过程和界限的人物，因为他是作为真实的人物在创造，又由于他的完美创造而变得更加真实。《狄俄尼索斯》是卢什的一个重要假设，这个由一个马扎尔机械员、一个象牙海岸铆工、一个安的列斯冷作工、一个土耳其木工和一个德国女机械师组成的工业社会的缩影潜入到一个有白、黑、黄三种肤色的女祭司统治下的狄俄尼索斯的遥远过去，而这个过去也是一个未来，如同在后工业时代，工人们会变成吹笛手、鼓手、小提琴手、女高音家，组成护送狄俄尼索斯前往魔冬森林的队伍，这种“鬼魂附体－电影”及其音乐是影像的时间化，它从不停留在现在，并且不断地从前后两个方向跨越界限。这一切都来自于一个教授的冲动，他是一个虚构者，仅仅是一个虚构者，也是狄俄尼索斯自身的虚假的强力。如果说真实－虚构的交替可以被如此全面地超越，这是因为摄影机不再剪裁虚构或真实的现在，而经常把人物同构成直接时间－影像的过去和未来串联起来。首先人物必须是真实的，以便他确信虚构是一种力量而非一种模式。他必须开始虚构以便确认是真实的，而非虚构的。人物不断地变成另一个人，而且与这种类似人民的生成不再分离。

其次，我们关于人物的看法对于电影人自己也有明显的作用。电影人自己也因为他把真实人物看作是祖护者，

并用人物自身的虚构行为替代他自己的虚构而变成了另一个人，相反地，他也赋予这些虚构以传说的形态，使之“成为传说”。卢什在让他的人物变成非洲的自由间接话语的同时，他自己也在制作自己的自由间接话语。贝洛在让他的人物变成魁北克的自由间接话语的同时，他自己也在制作自己的自由间接话语。毫无疑问，在贝洛和卢什之间，存在着明显的情境差别，这种差别不仅是个性的，也是电影手法和形式上的。贝洛认为，他属于被统治的人民，他要寻找失去的，被抑制的集体认同。而卢什认为他要从占统治地位的文明中走出来，获得另一种认同的前提。他们之间的误会可能就在于此。然而，作为电影人，他们又都是从相同的轻型设备起步，如便携式摄影机和同步录音机，他们必须依靠他们的人物而使自己成为另一个人，与此同时，他们的人物也必须成为另一类人。“记录片的特点是人们知道他们是谁和他们在拍谁”，这个著名的模式已不再有效，我＝我（或者它的退变形式，他们＝他们）的认同形式无论在真实中还是在虚构中，也对人物和电影人们失去作用。留给人们的是在更深的层次上进行猜测，犹如韩波所言：“我是另一个人。”戈达尔在谈到卢什时说：无论对人物本身而言，还是对导演而言，虽然他“同兰波一样是白种人，但他仍会宣布我是另一个人”，也就是说我是一个黑人[①]。当兰波写：“我是冥冥间低级的

① 《让－吕克·戈达尔》，第220页。

种族……我是一个畜生，一个黑人……”时，他已经超越了一系列虚构者，“商人，你是一个黑人，法官，你是一个黑人，将军，你是一个黑人，国王，这个贪心不足的老贼，你是一个黑人……”，直至达到虚假强力的高度，即：使一个黑人通过白人的角色成为黑人，而白人从中获得成为黑人的可能性（“我才能被解救……”）。而贝洛为了回到他的人民中间，也必须变成另一个人。它不再是《一个国家的诞生》，而是一个民族的构建或重构，电影家和他的人物也从中相互作用，变成另一个整体，一种从亲属的转换中，地点的转换中，个体的转换中和祖护者的转换中获得的集体性。我是一只驯鹿，一种原型……“我是另一个人”构成某种模拟述说，某种述说模拟或者某种篡夺真实述说形式地位的模拟述说。它是帕索里尼为反对散文而吟诵的诗歌，但人们只能在找不到这种诗的地方，即在被直接表现的电影中找到它。①

在雪莉·克拉克或卡萨维茨的作品中，也出现类似现象，当然也存在许多差别，如同以上三大主题彼此轮回，形成自己的互补，如人物不断地超越真实和虚构的界限

① 帕索里尼有力地指出自由间接述说在文学上包含人物的不同社会属性的“语言”。但奇怪的是他认为这个前提在电影中却不能兑现。因为在电影中视觉根据总会诱发某种划一性，即，如果人物“属于另一个社会范畴，那他们一定是作为异常的、神经质的或过分敏感的类别被神秘化和同化”。（第146—147页，第155页）帕索里尼似乎不知道直接电影如何用另一种答案来解决这种述说问题的。

（虚假的强力、虚构的功能），电影人应该使人物成为“过去”的或是“未来”的，把过去和未来纳入状态的不间断的转换中（直接时间－影像），电影人使其人物的生成已经属于某个民族、某个社会团体、某一少数民族，因为电影人以及人物实践和解放了这种表达方式（自由间接话语）。在雪莉·克拉克的《贩毒者》中，结构的层次含混不清，因为瘾君子的角色涉及一些先存人物，而这些先存人物自己又轮流影响他们的角色。还有在《贾森的画像》中，应该在所有可能的“距离”中，捕捉人物以及角色的变化过程，但这些可能的距离都是内在的，好像清白的摄影机落入漆黑的大造假者之手：雪莉·克拉克的“我是另一个人”在这里意味着她要拍摄的关子自己的影片变成了她拍摄的关于贾森的影片。应该拍摄的是界限，只要这条界限既被电影人超越，又被真实的人物超越。为此，需要时间，需要一个能完全构成影片的必要时间。[①] 卡萨维茨在《影子》，然后在《而孔》上映时这样说道：属于电影的东西，是对人的关怀，对“人类问题”的关怀，而不是对影片和对“导演问题”的关怀，这样，人们就不至站到摄影机的一边，而摄影机也不至站到人们的一边。在《影子》中，一对黑人－白人构成这条界限，这无异于影片双重真理中的永恒超越。只有当它溜掉时，当人们不再知道

① 参见雪莉·克拉克，《电影手册》第205期，1968年10月（“让人物夺取你的期待需要一定的时间……”第25页）。

它是在白人一边，还是在黑人一边，在电影一边，还是在非电影一边时，人们才能捕捉这条界限，即电影应该永远脱离它的标志，同这个总是超越人们想要把握它的空间和时间的“保留区”的“可怕距离”决裂。①

我们再来看看戈达尔是如何从中获取影像的普及方式的：事情从哪里结束，另一件事情从哪里开始，界限是什么，如何能看到它，但这都需要不断地超越和移动它。在《男性与女性》中，人物的虚构采访和演员的真实采访搅在一起，好像他们在彼此交谈，借与电影人交谈之机谈论他们自己。② 这种方式只能在这样的情况下展开，如摄影机从人物身上获得构成真实的过去或未来，导致虚构的形成，就是说：“弄清他们在被置入影像以前和以后是什么……”③《环法自行车比赛，兜圈，两个孩子》已经被公认为是一个定式：“他在前，故事在后，或者他在后，故事在前。”戈达尔承认他有欠于卢什，并且越来越坚持这一点，影像应该包含过去和未来，应该以此聚合新直接时

① 关于《面孔》，参见让－路易·科莫利，《电影手册》第 205 期，第 38 页；关于界限，确定界限和将它把握在“保留区”内的不可能性。

② 戈达尔，《电影史入门》，阿尔巴特罗出版社，第 168 页（以及第 262 页：“我总是试图将我们称之为记录片和故事片的东西变成同一运动的两个方面，而它们的联系才是真正的运动”）。

③ 见 1982 年 5 月 27 日《世界报》上戈达尔关于《激情》的谈话。谈到《芳名卡门》时，他强调姓氏，准确地说是过去：应该在人物被纳入神话或传说之前捕捉住他，关于基督，“约瑟夫和玛丽在要这个孩子之前都说些什么？”（威尼斯电影节上的报告会，1983 年 9 月）

间－影像的各种条件，而不是“像在那些拙劣的电影中”只保留现在。正是在时间－影像的这些条件下，才能引导出虚构电影和真实电影的转换，并消除它们的差别，如在同样的运动中，描述变成纯粹的、纯视听的，叙事成为虚构的，述说变成模拟的。整个电影成为在真理中运作的自由间接话语。虚构者和他的力量，电影人和他的人物，或者颠倒过来，他们只能生存在这样的团体中，他们可以说：“我们是真实的创造者”。这是第三种时间－影像，与我们在前面章节看到的那些时间－影像不同。事实上，前两种时间－影像涉及时间的秩序，就是说关联的并存性或时间内在成分的共时性。这第三种时间－影像涉及时间的系列，它将过去和未来聚合成一种生成，而不是分割它们：这种时间－影像的悖论之处在于它引进一个在时间本身中延续的间隙。[①] 三种时间－影像的共同点是与间接表现决裂，并打破时间的经验过程或延续，时间的连续性，过去和未来的分隔。因此，它们才能彼此互通，相互渗透（威尔斯、雷乃、戈达尔、罗伯－格里耶），而让它们的符号的差别存在于同一作品之中。

① 在一篇精美的短篇小说中（《巴什男爵》，索尔比尔出版社），勒耐－赫莱尼亚假设死亡不发生在某一瞬间，而是发生在处于“瞬间本身之间”的时间－空间中，它可以延续几天。人们在戈达尔的影片中可以发现相似的死亡观点。

第七章
思维与电影

1

最先制作和思考电影的人们有这样一个简单想法，即：电影作为工业艺术已实现了自我－运动、自动运动，已经把运动变成了影像的直接主题。如此的运动不再隶属于操作它的某一动机或物质，也不再隶属于重构它的某种思想。是影像本身在使其自身运动。因此，在这个意义上，影像既不是形态的，也不是抽象的。有人会认为所有的艺术画面都是如此。爱森斯坦对达·芬奇、格列柯绘画的分析不曾间断，好像它们是电影影像（埃里·富尔也对丁托列托进行了分析）。但是，绘画画面本身是静止的，所以，需要精神“实施”运动。还有舞蹈和戏剧的场面也涉及某种动机。只有当运动成为自动的时候，影像的艺术

内质才能被表现出来，如：对思维产生进行刺激，给大脑皮层传递震波，直接刺激神经和大脑系统。由于电影影像自身“实施”运动，由于它做到了其他艺术可欲而不可求（或者只能表述）的东西，所以，它兼容其他艺术的精髓，加以传承，成为其他画面的使用说明，将只是可能性的东西变成了力量。这种自动运动开启了我们身上的某种精神自动装置，并对它作出反应。[①]这种精神自动装置，不再像在古典哲学中那样，限定从一种思维到另一种思维形式上推理的逻辑或抽象可能性，而是限定思维与运动－影像被纳入的循环，限定导致强迫思维和刺激思维的共同力量，即一种非刺激。海德格尔认为：“人会思维，因为他具有思维的可能性，但这种可能性并不确保我们一定能够思维。”[②] 电影宣称它以刺激我们的方式赋予我们这种能力，这种力量，而不是简单的逻辑可能性。一切都如电影对我们所说：只要有我在，有运动－影像在，你们就躲避不了刺激，从而唤醒你们身上的思想者。“大众”艺术是自动运动的主观和集体的自动装置。

---

① 埃里·富尔，《电影的功能》，中介出版社，第56页：“事实上，物质自动性本身从这些影像内部展现这个新天地，并逐渐强加给我们的智力自动性。因此，人类灵魂才会在耀眼的光芒中折服在他所创造的工具面前，当然这是相互的。在技术与情感之间，存在着一种可逆转性。”同样，爱浦斯坦认为，影像的自动性或摄影机的机械性的对应物是能够转换和超越真实的“自动主观性”。（《电影手稿》，塞格尔出版社，第二卷，第63页）

② 参见海德格尔，《人们怎样称呼思维?》P.U.F.出版社，第21页。

每一个人都知道，如果一种艺术曾经强加过刺激或震撼的话，那么，这个世界早就大为改观，人类也早就开始思维了。因此，电影的这种不自量力——至少是那些最伟大的电影先驱者们的作品——在今天遭人耻笑。他们相信电影能够施加刺激，并且能够将其强加给大众、民众（如维尔托夫、爱森斯坦、冈斯、埃里·富尔等）。然而，他们又预感到电影会遇到或者已经遇到其他艺术具有的全部含混性，会被实验的抽象性，“形式主义者的滑稽动作”，商业、色情或暴力形态所掩盖。在拙劣影片中，刺激会混同于表现物的形态张力，而不是展现那种可以在我们内心深处对某一活动场景产生震撼的运动－影像的张力。更糟糕的是，这种精神自动装置有可能变成所有宣传的模特。因此，大众艺术已经显示出全部令人担忧的迹象，[①] 即：电影的力量或能力表明它只是一种纯粹的逻辑可能性。然而，这种可能性至少有了一种新形式，尽管民众对它还缺乏了解，尽管思维还是未来之事。在电影这个奇特的概念中，什么是至关重要的？事实上，构成这种奇特性的是想像受到刺激，被推向极至，并迫使思维去思考一切，超越想像的智力活动。我们已经看到，这种奇特性反映在冈斯

① 埃里·富尔也希望建立同样的自动性：“一些电影的挚友只看到它是神奇的宣传工具。就算是这样，但政治、艺术、文学，甚至科学的伪善者们却在电影中找到最忠诚的奴仆，直至这时，电影也会用角色的机械倒置法来控制他们。”（1934 年的文本，第 51 页）

的作品中是数学，反映在茂瑙和朗格的作品中是运动力学，反映在爱森斯坦的作品中是辩证法。我们以爱森斯坦为例，是因为辩证法的方式帮助他在特定的瞬间解构非刺激（但他的分析整体适用于一般的经典电影，运动－影像的电影）。

根据爱森斯坦的观点，第一个时刻是从影像到思维，从感知到概念。运动－影像（细胞）对某些对象一般是可变的和可分解的，它在这些对象之间建立自己的组成部分。在这里，存在着表现其特征的影像刺激，还有表现其全部构成的影像刺激，就是说刺激是影像运动传递的形式本身。爱森斯坦指责普多夫金只抓住了刺激最简单的表现。这种对立界定普通表达或影像张力。我们在前面已经看到爱森斯坦对《战舰波将金号》和《总路线》的详细分析和从中提炼的抽象图解：刺激对大脑起到某种作用，它强迫它思维，思考整体。而这个整体，准确地讲，只能通过思考来获得，因为它是来自运动的时间的间接表现。这个来自运动的整体不是分析方法上的逻辑效果，而是归纳方法上的关于“整个大脑皮层”的影像动力学效果。因此，尽管它来自影像，它仍服从于剪辑，因为，它不是一个总和，而是一种“产品”，一个高级秩序的单位。整体是一个以其自身局部对立并消除它们的有机整体，它是按照辩证法的规律构建起来的，就像伟大的阿基米德螺线，整体即概念。因此，电影也被说成是“智力电影”，而剪辑是“思维－剪辑”。剪辑是思维的“智力程序”本身，

或者是那种刺激反射的活动。影像，无论是视觉的还是听觉的，已经具有感觉特征的谐波，并与超感觉发生关联（比如《总路线》中仪式行列的热量饱和）。这就是刺激波，或者神经震撼，一种我们不能用“我看到，我听到”，而必须用**我感觉到**才能表现的东西，即“纯生理感觉”。而大脑皮层产生的谐波整体诱发思维，电影的**我思**：整体即主体。如果说爱森斯坦是一个辩证学家，是因为他在对立形态中设计刺激张力，及以克服对立或转换对立物的形式设计整体思维，因此：“概念产生于两种因素的刺激”[①]。这就是拳头电影，“苏联电影的确让人头痛”。但爱森斯坦也对最普遍的运动－影像主题进行辩证分析，并且认为任何其他概念都会消弱这种刺激，并使思维成为非强制性的。电影影像应对思维形成刺激，并迫使思维像思考整体那样思考自己。这就是奇特性的定义。

但是，第二个时刻是从概念到情感，或者思维返归影像。这意味着将“感情整体”或者“情爱”归还智力程序。第二个时刻不仅不能脱离第一个时刻，甚至于我们分辨不出哪个是第一时刻。剪辑或运动－影像，哪个是第一个时刻？整体由局部构成，反之亦然，这里存在着循环或辩证螺线，即：“一元论”（爱森斯坦以此反对格里菲斯的

① 所有这些主题分析见《电影：它的形式，它的意义》（波尔古瓦出版社），特别是“电影的原则和日本文化”、“电影的第四维度”，“1929 年的剪辑方法”等章节和 1935 年的讲话“电影的形式：新问题”。

二元论)。作为动力学效果，一切同样是其原因的预含成分，这是螺线。所以，爱森斯坦经常强调“智力电影”的对应物是“感觉思维”，或是“情感智慧”，仅此而已。有机的对应物是感人。就“双重秩序”或两个并存时刻而言，艺术作品中最高意识的对应物是最深的潜意识。在第二个时刻，我们不再从运动－影像深人到它所表达的整体的清晰思维，而是从整体的、预含的、隐藏的思维转至表现其晃动的、杂乱的影像。整体不再是统一局部的逻各斯，而是覆盖局部和在局部中扩散的醉人法、感人法。正是从这个视角出发，影像构成一个可塑整体，一个充满表现特征的体貌材料，如视觉、听觉、合成或非合成、形式曲线、动作因素、动作和影像、不合句法的场景。这是一种原始语言或者思维或者不如说是一种内心独白，一种酒后自语，体现为形象、换喻、提喻、隐喻、倒装或诱变……爱森斯坦从一开始就认为，内心独白在电影中比在文学中更能获得外延和意义，但他又将它限定在“人的思维过程”之中。爱森斯坦在 1935 年的讲话中将内心独白看作是最适合于精神自动装置，就是说最适用于整个电影的东西。内心独白超越极具个人色彩的梦幻，并构成确属集体的思维的环扣或链节。它发展一种可达宇宙边际的动人的想像力量，一个“感觉表现步骤”，一种视觉音乐，如在《总路线》那个著名场景中，这种视觉音乐将各种东西汇集起来：射出的奶油，彩光喷泉，绚丽礼花，曲线数字等。前面，我们从刺激－影像深人到形式和意识概念，但

是现在，我们又从无意识概念回到体现和刺激它的材料－影像，形象－影像上来。形象赋予影像以情感负荷，倍增感官刺激。这两个时刻彼此混合，相互渗透，就像在《总路线》中，数字的曲线再次形成意识的概念。①

这里，人们注意到，爱森斯坦辩证地审视运动－影像和剪辑的一个非常普遍现象。电影影像运用形象，重构一种原始思维的看法反映在许多作者电影中，特别是爱浦斯坦的作品：正当欧洲电影沉醉于梦想、怪诞或梦幻时，他就立下雄心把思维的无意识机制纳入意识。② 的确，电影的隐喻能力已受到挑战。雅各布逊指出电影史更像是换喻，因为它基本上运用并列法和邻接法：它不具有隐喻特有的赋予“主体”以动词，或赋予另一个主体以动作的能力，它只能并列这两个主体，从而将隐喻置于换喻的控制。③ 电影不可能像诗人那样说“飞叶般的手”，它必须首先表现摇动的双手，然后再表现翻舞的树叶。而这种限制也只有部分是真实的。如果将电影影像类比一个陈述，它是真实的，但当人们将电影影像视为它本身，即运动－

① 参见《非冷漠自然》中“离心机与圣杯”，10－18出版社。

② 爱浦斯坦，《这和那》。他经常强调隐喻的重要性（根据阿波里奈尔的“飞叶般的手”，我们向他借用了以下例子，第Ⅰ卷，第68页）。

③ 参见雅各布逊访谈录，对于这方面他提出了许多细微差别。见《电影、理论、阅读》。让·米特里也提出一个复杂概念：电影不能使用隐喻，但可以运用建立在换喻之上的“隐喻表达”。（《电影家》，第83期，1982年11月，第71页）

影像时，它便是虚假的，因为运动－影像也能在将运动返回它所表现的整体的同时融合运动（聚合影像的隐喻），也可以在将它返回它于其间形成的对象的同时分解运动（分隔影像的换喻）。因此，我们似乎可以肯定地认为，格里菲斯的剪辑是换喻的，而爱森斯坦的剪辑是隐喻。[①] 我们之提及这种结合，不仅考虑到作为技术手段的叠印，也顾及到爱森斯坦所诠释的情感融合，因为两种不同的影像可以具有相同的谐波，从而构成隐喻。可以这样认为，隐喻是由影像的谐波界定的。我们在爱森斯坦的《罢工》中，可以找到电影真实隐喻的例子：影像上先出现老板的那个大个头间谍，他头朝下，两条长腿耸立着，像两根管子，直插银幕上方的水塘；然后，画面上出现工厂的两根烟筒直插云霄。这是一个双倒装隐喻，如间谍首先出场，并且被颠倒。水塘和云霄，双腿和烟筒具有相同谐波：这就是剪辑隐喻。但电影也能不用剪辑，在影像中表现隐喻。对此，我们可以在一部美国电影中找到电影史上最完美的隐喻：基顿的《航海者》。穿潜水服的主人公由于窒息，已奄奄一息，就要淹死在自己的潜水服中；一个年轻姑娘费了很大周折将他救起。她把他夹在她的大腿之间，

① 博尼特泽尔，《这里》，《电影手册》第273期，1977年1月。冈斯和莱皮埃也坚持隐喻剪辑，如《拿破仑》中国民公会和暴风雨的场景，《金钱》中交易所和天空的场景。在冈斯的作品中，叠印技术超越了感觉的可能性，可以构成影像的谐波。

以便腾出手来，她终于用刀刺破潜水服，一股水流涌出。没有哪个影像能像它这样生动隐喻剖腹产和破水的过程。

爱森斯坦在区分情感构成的状态时，也曾有过类似想法：一种是自然反射主人公的状态，两个影像具有相同谐波（如凄凉的自然映衬忧伤的主人公）；另一种比较复杂，单一影像捕捉另一个未被交待的影像谐波（如将通奸比作"犯罪"；一对情人，一个表现牺牲者的动作，一个表现疯狂杀人犯的动作）。[①] 隐喻有时是外在的，有时是内在的。但在这两种情况下，它的构成不只表现人物感受的方式，它还表现作者和观众判断人物的方式，它把思维纳入了影像之中，这就是爱森斯坦称之为"电影修辞的新领域，进行抽象社会判断的可能性"。一个同时包含作者、电影和观众的循环由此形成。因此，这个完整的循环包含把我们从影像提高到意识思维的感觉刺激，和让我们返回影像和归还我们情感刺激的形象思维。而使两者并存，使意识的最高境界体现最深层次的无意识的是辩证自动装置。整体

① 爱森斯坦欣赏托尔斯泰（和左拉）构成影像的能力。他们把人物之所感、所想和作者思考他们的方式全部聚合在影像中，如：安娜·卡列尼娜和沃伦斯基的"犯罪般"的亲热。在这里，"构成原则"不再体现在反射影像中（凄凉的自然、凄凉的光线、凄苦的音乐映射悲伤的主人公……），而是直接体现在影像之中。（《电影：它的形式，它的意义》，第182—189页）然而，爱森斯坦本人似乎并没有创造这样的影像。他还是使用第一种方式：反响或反射。雷诺阿在《闪光的动物》或在《乡村一角》中也使用这类方法。相反，莱皮埃在《远离男人》中，用出人意料的强奸影像体现内在构成：强奸就是谋杀。

被不断地开启（螺线），既是为了实现影像的连续内化，也是为了自身在这个连续中外化。这种整合形成了黑格尔式的知识，聚合影像和概念作为两种彼此互动的运动。

还存在着第三种时刻，介于前两个时刻之间。既不再是从影像到概念，也不再是从概念到影像，而是获得概念和影像的同一性，即寓概念于影像，寓影像于概念。它不再是有机的和感人的，而是戏剧的、实用主义的，是实践或动作－思维。这种动作－思维确定人与世界的关系，人与自然的关系，感知－运动的统一性，但把它提至一种无限力量的地位（《一元论》）。电影似乎在这方面具有真正天赋。正如巴赞所说，电影影像，就其从外部到内部、从布景到人物、从自然到人而言，与戏剧场面是对立的（尽管它也是从人类动作出发，但这个出发点是外部；尽管它也是从人类而孔出发，但这个出发点是自然或是环境）。[①] 因此，电影影像更能表现人类对自然的反应或者人类自身的外化过程。在电影的这种奇特性中，存在着自然和人的感知－运动的统一，为此，自然应被称为非冷漠的。这也是感情或隐喻构成所表现的东西，比如在《战舰波将金号》中，水、土、空气，这三种成分和谐地表现了哀悼死者的外界自然，这时人的反应在第四种成分——火——的发展中实现外化，把自然提至暴动中，[②] 火赋予自然以一

① 巴赞，《电影是什么?》，塞尔夫出版社，第156—163页。

② 爱森斯坦，《非冷漠自然》，第二卷，第67—69页。

种新的性质。不过，人在变成其反应的集体主体时，自己也具有了一种新的性质，这时，自然就变成了人类的客观关系。动作－思维同时涉及自然与人和个体与群体的统一：作为大众艺术的电影。正是在这个意义上，爱森斯坦要证明剪辑的至上权力：电影的主体不是个体，它的对象也不是情节或故事；它的对象是自然，主体是大众，是大众而非个体的个性化。戏剧，特别是歌剧尝试而未获得的东西，如群体个像，电影获得了（《战舰波将金号》、《十月》），也就是说将大众个性化，而不是将其纳入一个质量的同质性中，或将其限定在一个数量的不可分性中。①

看看爱森斯坦如何回敬那些斯大林主义者对他提出的批评会更有意思。他们谴责他没有抓住动作－思维的富有戏剧性的因素，只是从外部和泛泛地表现感知－运动关系，忽略了表现它是如何同人物结合起来的。这种批评是意识形态上的、技术上的，也是政治上的，因为爱森斯坦用自然的理想主义观念替代“历史”，用剪辑至上的观念

① 戏剧和歌剧遇到的问题是如何避免将人群限定在一个匿名的密集群体，或者一个由个体原子构成的整体之中。皮斯卡托尔在戏剧中让人群接受一种建筑或几何式的处理方式，表现主义电影，特别是弗里茨·朗格的影片常采用这种作法，如《大都会》中的长方形、三角形、金字塔形的结构，但这只是一群奴隶。参见洛特·海斯内，《魔鬼般的银幕》，电影大百科出版社，第119—124页。德彪西等为歌剧抱不平：他希望人群是一个身体的可动的个性整体，不受其成员个性的约束（巴拉盖，《德彪西》，瑟耶出版社，第159页）。这正是爱森斯坦在电影中所实现的东西，但前提是大众需变为主体。

破坏影像或镜头，用大众的抽象观念掩盖有个性有意识的主人公。爱森斯坦十分清楚这意味着什么，但他却展开了谨慎嘲讽并存的自我批评。这就是 1935 年的著名演讲。的确，他忽略了党及其领导人的英雄形象，但这是因为他远离事件，是一个普通的观察者或过路人。但这只发生在苏联电影早期，以后，“群众的布尔什维克化”使有个性、有意识的英雄层出不穷。然而，早期的并不都是不尽人意的，并为下一个时期奠定了基础。这个时期的重点是剪辑，它成为影像，乃至演员表演的一部分。爱森斯坦曾自己挑选过真正富有戏剧性的英雄人物《伊凡雷帝》、《亚历山大·涅夫斯基》，但他仍运用以前的成果，即自然的非冷漠性，大众的个性化。因此，可以这样认为，他在第二个时期只制作了一些平庸之作，如果我们忽略这一点，我们就有可能丧失苏联电影的独特性。苏联电影应该避免效仿美国电影，因为它创造了与众不同的个人英雄和戏剧性动作……

电影和思维的这三种关系的确在运动－影像的电影中随处可见：同只能在高级意识觉醒中被思考的整体的关系，同只能出现在影像潜意识过程中的思维的关系，同世界与人，自然与思维之间的感知－运动关系。意即：批评思维，催眠思维，动作－思维。爱森斯坦指责别人，特别是格里菲斯误解了一切，因为他们为了追求影像的多样性，而放弃了构成的对比，他们没有正确地创造形象，因为他们没有创造真正的隐喻或谐波；他们用情节剧限定动

作，因为他们只追求心理情境而非社会情境中的个人英雄。[①] 简言之，他们缺乏实践和辩证理论。而美国电影却以其自己的方式展开这三种基本关系。动作－影像可以从情境到动作，或者反过来，从动作到情境。动作－影像不能脱离理解行为，因为主人公要以此为依据评估问题或情境的条件，它还不能脱离推理行为，因为主人公要以此判断未知条件（我们已经看到刘别谦的昙花一现的理性－影像）。影像中的这些思维行为在两个方向上延展，一是影像同被思考的整体的关系，一是影像同思维的形象的关系。让我们看看一个极端的例子，如果说希区柯克的电影向我们揭示了运动－影像的完结，这是因为它超越了动作－影像，向“心理关系”发展，由它们框取动作－影像构成其系列，而与此同时，它又根据构成故事线索的“自然关系”返回影像。从影像到关系，再从关系到影像，这个循环包括了思维的所有功能。按照英国人的说法，这绝不是什么辩证法，而是关系逻辑学（旨在解释”悬念”如何替代“刺激”），[②] 因此，电影涉及思维的方式很多，但以上三种关系似乎在运动－影像的层次上已被明确界定。

---

① 爱森斯坦，“狄更斯、格里菲斯和我们”（《电影：它的形式，它的意义》）。他指责格里菲斯没有使用真正的辩证“一元论”。

② 在博尼特泽尔的作品中，我们发现希区柯克与爱森斯坦的全面对立，特别反映在特写镜头上。见《盲目镜头》，电影手册和伽利玛联合出版。

2

爱森斯坦、冈斯的重要论点在今天显得多么与众不同。人们铭记它们，视之为历史的宣言、电影的所有希望、大众艺术和新思维。人们完全可以认为电影已落入制造平庸的俗套。当希区柯克的悬念、爱森斯坦的刺激、冈斯的奇特落入平庸之辈之手时，它们会遭到怎样的命运？当冲击力不再属于影像及其震撼，而是属于被表现物的时候，人们就会被残酷的专横所左右；当崇高不再属于创作，而变成被表现物的简单吹捧时，何来大脑的刺激或思维的产生。这也许就是作者和观众的普遍缺陷。然而，日常的平庸从未阻止过伟大画品的产生，但在工业艺术的大环境中，情况有所不同，低劣作品的比率对最基本的目的和能力提出直接质疑。因此，大量的平庸作品导致了电影的灭亡。当然，这里还有一个更重要的理由，即：大众艺术、对待大众的方式，已经成为国家宣传和操作的工具，成为法西斯主义联结希特勒的好莱坞、好莱坞的希特勒的工具。然而，作为真正的主体，它本不应该脱离大众的接受程度。精神自动装置已等同于法西斯分子。正如塞尔日·达奈所讲，使整个运动－影像电影面临困境的是“政治的介入，国家宣传成为活动的影像，大众首次被装卸”，

以及他们的终点：集中营。[①] 正是这些敲响了“早期电影”抱负的丧钟：这不能，或者仅仅归罪于电影日常生产的低劣与庸俗，更应该归罪于莱妮·里芬斯塔尔，事实上，她并不平庸。假如我们再审视维里奥的论点，这种情况会更糟：在由运动－影像首先建构的大众艺术中并未发生倒退、异化的现象，相反，从一开始，运动－影像就在历史和本质上与战争结构、国家宣传以及法西斯主义联系在一起了。[②] 产品的低俗，生产的法西斯化，这两个原因足以说明许多问题。阿尔托曾在一个很短的时期“相信”电影，并且发表了许多声明，与爱森斯坦或冈斯关于新艺术、新思维的论点不谋而合。但他很快放弃了这些主张。“影像中的那些被骗来参加无数仪式的愚蠢人们永远不可能使影像达到我们所期望于它的程度。诗已无力挣脱所有这一切，它只能是一种可能的诗，一种任人摆布的诗，它

① 塞尔日·达奈，《斜坡》，第 172 页。

② 保罗·维里奥指出战争系统如何像调动武器和行动那样调动感觉，因此，照片和电影也历经战争，与武器为伍（如冲锋枪）。越来越多的战场走上银幕。在这里，敌人的反攻不再是伪装，而是在幕后进行（模拟、特技或者空中防御战的超级想像）。然而出现在银幕上的是法西斯制度下的民众生活；“真正的权力从此掌握在武器的符号逻辑和影像及音响的符号逻辑手中。”戈培尔始终幻想着超越好莱坞，因为它是现代电影城市，是古代戏剧城邦的对立面。电影正在军事工业工程中超越电子影像，无论它是百姓的还是军人的。参见《战争和电影第Ⅰ卷，感觉的符号逻辑》，电影手册和明星出版社联合出版。

不用再期待电影什么了……”①

或许还有第二个原因，能出人意料地给人以用电影思考电影的可能性的希望。人们应该更深入地研究阿尔托现象，有可能获得决定性的突破。因为，在他相信电影的那个短暂时期里，阿尔托似乎采纳了运动－影像与其思维关系的重要主题。他明确表示，电影应避免两种危险，当时正在发展的抽象实验电影和受好莱坞强化的商业形态电影。他认为，电影涉及神经－生理的震撼，影像应该产生某种刺激，某种可以刺激思维的神经波，“因为思维不是随叫随到的接生婆”。思维的运作只体现在自身的产生，及其循环和深奥的不断重复。他认为影像因此需以思维运作为对象，而这种思维运作也是把我们带回影像的真正主体。他补充说欧洲电影中表现的乞灵于现实主义的梦幻与之出奇的相近，但不足以说明全部问题。因为对于思维“问题”，梦是一种过于简单的方法。阿尔托越来越相信电影与*自动书写*相符合，前提是自动书写绝不是创作的缺场，而是将批评和意识思维统一在思维无意识之中的高级控制，即：精神自动装置（它迥异于将审查和克制统一在冲动无意识之中的梦幻）。他补充说他的观点比较超前，很可能遭到误解，哪怕是超现实主义者，他们同热尔玛妮·杜拉克保持联系，而后者也正在抽象电影和梦幻－电影

① 阿尔托，“电影的早衰”，《作品全集》，伽利玛出版社，第三卷，第99页（这是阿尔托1933年与电影决裂的文章）。

面前摇摆不定。[1]

初看，阿尔托的观点与爱森斯坦的观点并无相违之处，如从影像到思维，存在着刺激或震撼，它应在思维中产生思维；从思维到影像，存在着形象，它应在某种内心独白中得到体现（面不是在梦幻中），并能将刺激归还我们。然而，在阿尔托的观点中，还存在着截然不同的含义，如无力的证明，虽然它尚未涉及电影，但它却界定着电影真正的对象－主体。电影提出的，不是思维的能力，而是思维的“无力”，思维从未有过其他问题。确切地讲，这个存在的困难，这种思维内部的无力比梦更加重要。电影的敌人攻击电影的地方（如乔治·杜阿梅尔，“我不能再思考我所想要的，运动影像替代了我自己的思维”）被阿尔托变成了电影可怜的荣耀和深度。事实上，他并非要电影从外部带给我们一种单纯的抑制，而是去追求一种中心抑制，一种内在的崩溃和僵化，一种“思维偷窃”，思维总是它们的牺牲品和代理人。当阿尔托认为电影已偏离方向，只能制造抽象、形象或梦幻时，他已不再相信电影。但当他认为电影基本上能够呈现思维内部的思维无力时，他仍会相信电影。让我们审视一下阿尔托的具体人物：《32》中的杀人狂，《屠夫的反抗》中的疯子，特别是《十八秒钟》的自杀者，这些片中的主人公“已无力进行自己

① 所有这些主题都是在阿尔托的第三卷中展开的。关于《贝壳与牧师》，阿尔托认为，这是（由热尔玛妮·杜拉克）惟一实现了的剧（转下页）

的思维”，“他只能无奈地看着影像走过，矛盾影像增加”，人们“窃取了他的思维”。精神或心理自动装置不再由某种思维的逻辑可能性所限定，对其想法进行形式上的逐一推理。[①] 更不是由某种思想的物理能力所限定，用自动影像来轮流表现。精神自动装置已成为木乃伊，这是一种被拆解的、瘫痪的、僵化的、刻板的审定，并证明“思维即思维的不可能性”。[②] 可以认为表现主义已经让我们适应了这一切，如：思维窃取、人格分裂、催眠的僵化、幻觉、狂躁的精神分裂。但至此，我们仍有可能误解阿尔托的独特性，思维不再像表现主义（或者超现实主义）那样同压抑、无意识、梦幻、性或死亡混为一谈，而是所有这些确定性被混同于作为最高层次“问题”的思维或者被混

（接上页）本，第77页；电影的特殊性，犹如“思想神秘产生”的震波，它“可以与梦幻机制相似和雷同，而不用真实地成为梦幻本身”；这是“思想的纯研究”。阿尔托对于热尔玛妮·杜拉克的导演实践的态度提出了很多问题，O和A. Virmaux对这些问题进行了分析，《超现实主义者和电影》，塞格尔出版社。阿尔托经常强调这是第一部超现实主义的电影，他还指责布努埃尔和科克多满足于梦幻的随意性（第270—272页）。他也指责热尔玛妮·杜拉克从一个简单梦幻的意义中推绎出《贝壳和牧师》这个故事。

① 在这个意义上讲，哲学传统（斯宾诺莎、莱布尼兹）也采用精神自动装置……

② 韦罗妮克·塔干深入细致分析了德莱叶的电影，使用她称之为“木乃伊”的说法（《拥护电影的感化理论》，巴黎八大出版社）。她虽没有点阿尔托的名，却点了与他相近的莫里斯·布朗肖的名。阿尔托曾把木乃伊引进到《比尔包开》（I）中。韦罗妮克·塔干的分析开启了一个电影木乃伊主题的发展。

同于不可确定性，不可回想性联系起来。[①] 中心点或木乃伊不再是思维所遇梦幻的不可限制的核心，恰恰相反，它是思维的核心，“思维的项背”，梦幻遇到它会被弹回、毁灭。阿尔托让梦幻接受白昼治疗，而表现主义则让清醒接受夜间治疗。在《十八秒钟》或《贝壳与牧师》中，表现主义的梦游者同阿尔托的醒觉者成为对比。

尽管一些词语表面相近，但在阿尔托的看法和爱森斯坦的观念之间，存在着实质对立。正如阿尔托所讲，“将电影同大脑的内在真实性联系起来”，但这个内在真实性不是整体，相反地，它是一条断痕，一条缝隙。[②] 当他相信电影时，他不把它贷记在思考整体的能力上，而是贷记在输入某种“虚无形态”、某个“表相漏洞”的“分解力量”上。当他相信电影时，他不把它贷记在重返影像的能力和依照内心独白与隐喻节奏串联影像的能力上，而是把它贷记在根据各种声音、不同声音的内部对话，“摘脱”影像的能力上。简言之，阿尔托搅乱了电影－思维关系的整体，因为，一方面不再有剪辑实现的可思考的整体，另一方面不再有影像实现的可陈述的内心独白。有人认为阿

① “对我而言，性、压抑、无意识从来不是灵感或思想的充分解释……”（第三卷，第47页）

② 莫里斯·布朗肖“阿尔托”，《将要来的书》，伽利玛出版社，第59页；阿尔托颠倒“运动的界限”，首先他安排“剥夺，而不再安排总体性，因为这种剥夺首先表现为一种最简单的缺欠，所以，最重要的，不是存在的完整性，而是缝隙和断痕……”。

尔托颠倒了爱森斯坦的论据：思维取决于产生它的刺激（神经、骨髓），如果它是真实的话，那么思维只能思考一件事情，即我们尚未思考的事实，亦即思考整体的无力，就像自我思考的无力一样，这种思维永远是僵化的、脱节的、沮丧的。一个未来的思维存在，不仅是海德格尔发现的普适形式，也是阿尔托遇到的最特殊的问题，他自己的问题。[①]从海德格尔到阿尔托，莫里斯·布朗肖知道是阿尔托提出了什么引起思维，什么强迫思维的基本问题：强迫思维的东西是“思维的无力”，是一个可被思考的整体的虚无形态或不存在性。电影中也明显存在布朗肖为整个文学作者的诊断，一方面是思维中的不可思考性的出场，它既是思维的起源，又是它的障碍；另一方面，是思考者中另一个思考者的无限出场，他可以摧毁一个正在思考的自我的任何独白。

但问题是：所有这一切究竟与电影有什么关联？它也许是文学的问题，或者是哲学的甚至心理学的问题。那么，电影的问题又是什么，就是说涉及电影独特性的电影与其他学科差别的问题是什么？事实上，不存在审视这个问题的统一方式，尽管它在其他方面接触过其他方法。我们想弄清电影以什么方式看待思维的问题，及其本质上的无力

① 参见海德格尔《人们怎样称呼思维？》，第22—24页：“最能让人思考的，是我们尚未思考的东西，尽管世界状态常常成为发人深省的东西……在我们这个发人深省的时代中，最能让人思考的仍是我们尚未思考的东西。”

和由此引发的问题。的确，低劣影片（有时好影片）只满足于在观众身上营造梦幻氛围或者如我们经常分析的那样，只追求想像的参与。但是，电影的本质并非电影的普遍性，它的最高目标是思维，仅仅是思维和它的运作过程。而让－路易·舍费尔著作的魅力就在于它回答了这个问题：电影通过什么和如何涉及思维，而它的特性偏偏是无力思维？他认为电影影像自它引发其运动的不规则时起，就在操作一种世界悬念，或在表现一个混乱体的可见性，电影影像非但不能像爱森斯坦所希望的那样化思维为可见，反而倾向于那些不能在思维中被思考的东西，如同那些不能在视觉中被看到的东西。或许他不认为这是一种“罪过”，而只是虚假的强力。他认为在电影中思维虽被置于其自身不可能性的对面，却能从中获取一种更高级的力量或再生。他补充说电影状态只有一个对等物，它不是想像的参与，而是放映厅外的降雨，它不是梦幻，而是黑暗和失眠。舍费尔和阿尔托很相似。他的电影观念在今天完全可以与加雷尔的作品相媲美，如那些跳动颗粒并不是给人看的，那颗闪光尘埃并不是躯体的预示，那些雪花并不是烟炭布。[①]只要我们能够雄辩地指出他们的作品非但不枯燥乏味或抽象晦涩，反而是我们在电影中所能表现的更有趣、更生动、更有迷惑力的东西。舍费尔除了列举了德莱叶在《女吸血鬼》的

① 让－路易·舍费尔《电影的普通人》，电影手册和伽利玛联合出版，第113—123页。

结尾部分反复表现磨房和白面粉的奇特场景，他还提到黑泽明的《蛛网城堡》（麦克白斯）开场：灰色、蒸汽、雾构成“影像的完整屏障”，它不是事物面前的朦胧面纱，而是一个“无形无影像的思维”。威尔斯的《麦克白斯》也是如此：土与水、天与地、善与恶的难分难辨构成一部“前意识史”（巴赞），让思维从其自身的不可能性中脱颖而出。无论爱森斯坦的意愿如何，这难道不是奥德萨的雾吗？对舍费尔而言，这种世界悬念比运动更能化思维为可见，但不是作为对象，而是作为一个不断在思维中产生和消失的行为：“这不是指思维已经变成可见的，而是指这种可见性是由思维的原始不协调性表现的，并且被不可挽回地侵害。这就是它的始动性”。电影的普通人可描述为：精神的自动装置、“机器人”、“实验模特”、我们身上的浮沉子、深藏在我们头脑中的陌生躯体，它的年龄既不像是我们，也不像我们的孩子，而有些像纯状态下的时间。

如果思维的这种经历基本上符合（当然不是完全符合）现代电影，那么，它首先具有表现影像的变化功能，即影像不再是感知－运动。从电影的特殊角度上看，如果说阿尔托是一位先驱，这是因为他使用“真正的心理情境使走投无路的思维得以在它们之间找到一条可能的出路”，他还使用“纯视觉情境，让剧情来自于视觉碰撞。甚至可以这样讲，这种碰撞来自于观看的实体本身”[①]。不过，

① 阿尔托，第三卷，第22页、第76页。

这种感知－运动的决裂需要较高的条件，其本身也需要追溯人与世界关系的决裂。感知－运动的决裂把人变成了一个预言者，对世上一些难以容忍的事感到惊讶，同时又面对思维中不可思考的事物。在此两者之间，思维经历一种奇怪的僵化过程，即它的运作、存在的无力，它的自身与世界的剥夺。因为，思维不是以一个更美好或更真实世界的名义捕捉这个世界上难以容忍的东西，而是恰恰相反，正是因为这个世界难以容忍才使思维不再思考世界和它自身。这种不可容忍性不再是莫大不公，而是日常生活庸俗性的永恒状态。人本身不是一个他从中可以感受不可忍受性，并感到寸步难行的世界。精神自动装置处于预言者的心理情境之中，他可以看得真，看得远，但却不能做出反应，就是说，不能思维。那么，这条可能的出路是什么？是相信，不是相信另一个世界，而是相信人与世界的关系，相信爱情或生活，相信它们也是不可能的，不可思考的，尽管它们只能被思考，即“可能，我会死”。正是这种信念化非思考物为思维的本身力量，正所谓以荒谬制荒谬。阿尔托从不把这种思维无力看作一种令我们惊讶的简单的思维低能。它属于思维，因此，我们应把它变成我们的思维方式，而不必声称重建什么万能思维。我们反而应该借用这种无力来相信生活并发现思维与生活的同一性：“我思想生活，我所能建立的所有采访永远不会成为我这样一个忙于重建自己生活中的人的呐喊……”。阿尔托的作品与德莱叶的作品是否有相同之处？德莱叶是否是那个

把理性作为荒谬“接收”的阿尔托？杜兹揭示了德莱叶的主要心理危机和精神分裂历程。[1] 此外，还有韦罗妮克·塔干，她也指出木乃伊（精神自动装置）如何萦绕德莱叶最新的几部影片的。早在《女吸血鬼》中，木乃伊作为世界的魔力出现了，即女吸血鬼本人，但她也是一个模糊的主人公，一个不懂思考，只幻想自身僵化的主人公。在《诺言》中，木乃伊变成了思维本身，一个患上蜡屈病（cataleptique）的年轻姑娘。家里的那个精神病人重新赋予她以生命和爱情，主要因为他不再是个疯子，就是说，他不再使自己相信另一个世界，他现在懂得信仰意味着什么……《日特鲁德》最终发展了所有这些涵义和电影与思维的新关系，即：“心理”情境替代所有的感知－运动情境，这是同世界关系的永恒决裂，是表相的和表现在假衔接镜头中的永久漏洞，是日常生活或无意义中对不可容忍性本身的捕捉（如日特鲁德不能忍受中学生们踏着整齐的步伐走来，如同自动装置，祝贺诗人教会了他们懂得爱情和自由）的那个移动场景镜头，是同日特鲁德直至昏厥没能说出，反而唱出的那个不可思考性的碰撞，是那个把信仰意识视为不可思考的思维的女主人公的僵化，“木乃伊化”（“我曾年轻过吗？不，但我爱过；我曾经漂亮吗？不，但我爱过；我曾经活着吗？不，但我爱过”）。在所有

① 杜兹为德莱叶的困扰提供了一种贴近精神分析的解释。见《源于尼尔森的卡尔·Th. 德莱叶》，塞尔夫出版社，第266—271页。

这些意义上，《日特鲁德》创造出一种新电影，它的续篇是罗西里尼的《欧洲 51 年》。罗西里尼对此表明了他的立场：世界越缺少人性，艺术家就越会相信和使人相信人与世界的关系，因为世界是由人类创造的。[①] 《欧洲 51 年》中的女主人公就是辐射温存的木乃伊。

毫无疑问，电影自始就与信仰有着一种特殊关联。存在着一种电影的天主教义（即便在美洲也有许多作者是天主教徒，那些非天主教徒的作者也与天主教有着千丝万缕的联系）。会不会如埃里·富尔所讲，在天主教中存在着表演，在电影中存在接替教堂的崇拜?[②] 尼采的这句话似乎可以概括整个电影："我们对它的虔诚依旧。"或者换句话讲，有史以来，天主教和革命，信仰基督和信仰革命就是吸引大众艺术的两个端极，这就是电影影像不同于戏剧的地方，它向我们展示人与世界的关系。自此，它或者在人类转变世界的意义上，或者在发现人类本身就是一个内在和高级的世界的意义上发展起来……今天，我们还不能认为电影的这两个极已经弱化了，因为天主教教义一刻也不曾停止启示众多的作者，而革命激情已在第三世界的电影中层出不穷。所变化的仅是本质，因为在罗西里尼或者布

① 罗西里尼，《作者的策略》一书中的谈话录，第 65—68 页，电影手册和明星出版社联合出版。

② 我们可以参照阿杰尔和艾费尔的著作《电影和神》（塞尔夫出版社），还可参照《作为电影主题的上帝的情感》（《电影研究丛书》）。

莱松与福特的天主教学说之间，在罗沙或者居内伊与爱森斯坦的革命学说之间，都存在着差别。

目前的事实是，我们不再相信这个世界。我们甚至不相信发生在我们身上的事件，爱情，死亡，好像它们只部分地涉及我们。不是我们在制作电影，而是这个世界在我们的眼中形同一部坏电影。关于《另外一帮》，戈达尔曾说："这些人是真实的，而这个世界是另外一帮。世界在构成电影，而这个世界与我们并不同步。他们是公正的、真实的，他们代表着生活。他们的经历是朴实的故事，但他们周围的世界是一个坏剧本。"① 这是被中断的人类与世界的关系。它自此应成为信仰的对象，因为它是只能被信仰接受的不可能性。信仰不再针对其他的世界或者被转变的世界。人在世界如同在一个纯视听情境。而人的被剥夺的反应也只能由信仰替代。只有对世界的信仰才能将人及其所见和所闻再联系起来。电影应该不拍摄世界，而是拍摄我们对这个世界的信仰，这是我们惟一的关联。我们经常探询电影幻觉的性质，我们把信仰归结世界，因为它是现代电影的权力（当它不再拙劣的时候）。在我们的普遍精神分裂状态下，无论是天主教徒，还是无神论者，我们都需要相信这个世界的理性。这才是信仰的根本改变。从帕斯卡尔到尼采，它早已是哲学的重大转折：用信仰替

① 参见让·科莱，《让－吕克·戈达尔》，塞格尔出版社，第26—27页。

代知识模式。[①] 但信仰只有在当它变成这个世界本身的信仰的时候才能替代知识。德莱叶和后来的罗西里尼完成了电影的相同转折。在罗西里尼最新的几部作品中，他对艺术失去了兴趣，指责它是幼稚和悲哀的，在世界的失落中沾沾自喜；因此，他希望用一种道德来替代艺术，使我们重获生命永恒的信仰。毫无疑问，罗西里尼仍在奉行知识的理想，他不会放弃这种苏格拉底式的理想。但是，准确地讲，他需要把它贷记在一种信仰之上，一种对人和对世界的简单信仰上。什么是《贞德上火刑台》成为一部晦涩作品的缘由？是圣女贞德需要升入天堂才能相信这个世界的残缺不全。[②] 她只有站在永恒的高处才能相信这个世界。在罗西里尼的作品中，存在着最荒谬的悖论，即对基督信仰的 180 度转变 。信仰，甚至连同它的神圣人物，玛丽、约瑟夫和孩子，已经做好站在无神论者一边的准备。在戈达尔的作品中，曾出现在罗西里尼作品中的知识的理想，苏格拉底式的理想已荡然无存，如活动家、革命家、女权主义者、哲学家、电影人的“善良”话语被当做

① 在哲学史上，信仰替代知识的现象出现在一些作者的作品中，这是一些虔诚的人，而在另一些作者的作品中，它变成了无神论。这就是如下组合的来源：帕斯卡尔－休谟、康德－费希特、克尔凯郭尔－尼采等。但是，即便在那些虔诚的作品中，信仰也不再转向另一个世界，而是直对这个世界。克尔凯郭尔或者帕斯卡尔认为，信仰可以将人和世界归还给我们。

② 参见克洛德·比利在《圣女贞德诉讼案》中的精彩分析，电影研究丛书。

是不怀好意。[①] 这意味着他要在字里行间发现和归还对世界的信仰。那么，升入天堂，无论是艺术天堂，还是绘画的天堂，是否能够找到信仰的理性（《激情》）？或者为此应否在地与天之间创造一个“平均高度”（《芳名卡门》）？[②] 可以肯定的是，信仰不再是相信另一个世界，也不是一个被转变了的世界。它只需要简单地相信躯体。还话语于躯体，为此，需在话语、词语之前，在事物被命名之前获得躯体，如取“名”，甚至在取名之前。[③] 阿尔托没说过其他什么，他只说相信肉体，如：“我是一个失去生命和千方百计使生命复位的人”。戈达尔是这样说《我向你致敬，玛丽》：约瑟夫和玛丽彼此说了些什么？他们以前说过些什么？这就是还词语于躯体、于肉体，在这一

① 塞尔日·达奈，第80页：“针对别人所说的观点、声明、训诫，戈达尔以其人之道还治其人之身。在他的教学法中，总有一个重要的陌生人物。这是因为他与他的善良话语（他捍卫的话语，如毛主义观点）之间关系的性质模糊不清。”

② 阿兰·贝尔加拉，《伊卡洛斯的翅膀》，《电影手册》第355期，1984年1月，第8页。

③ 达奈指出，根据戈达尔作品中的话语构成，惟一“好的”话语，是人们可以归还给躯体或为躯体重构的话语，这就是《此处和彼处》一片的全部故事，即人们必须“在人们称呼它们之前”，在每一个话语之前，获得事物和存在，以便它们产生自己的话语。参见在威尼斯举行的关于《芳名卡门》的记者招待会和路易·奥迪贝尔的评论（《电影家》第95期，1983年12月）：“在这部电影中，存在着一种充分的自由，即信仰的自由……电影画面上的世界痕迹犹如另一种言语，另一个福音主义者……寻找世界意味着回到编码上来……”

点上，戈达尔和加雷尔互有影响或互换影响。加雷尔的作品从未有过其他对象，他只利用玛丽、约瑟夫和孩子达到相信躯体的目的。当我们对加雷尔和阿尔托或者兰波进行对照时，我们会从简单的普遍性中获取真实的结论。我们的信仰只能以“肉体”为对象，我们需要十分特殊的理性来相信躯体（“天使们不知道，因为任何真实的知识都是模糊的……”）。我们应该相信躯体，如同我们相信生命的胚胎，破土而出的种子，它可以永久保存在上帝和裹尸布或木乃伊的绑带中，作为如此世界生命的证明。我们需要一种道德观或一种信仰，这会招致愚蠢人们的耻笑。但这不是相信其他事物的需要，而是相信这个由愚蠢人们组成的世界的需要。

3

这是新电影的第一个现象，即感知－运动关系的决裂（动作－影像），更进一步讲，是人与世界关系的决裂（大有机构成）。第二个现象是对形象、换喻乃至隐喻的摈弃，更进一步讲，是作为电影描述质料的内心独白的解体。比如，关于雷诺阿和威尔斯创立的景深学说，人们可以指出它拓展出一条电影新途径，电影不再是隐喻的，甚至是换喻的“形象”，而是一种更加严格的，更受局限的定理。正如阿斯特吕克所讲：景深具有扫雪器的自然功效，它让人物在摄影机下或在场景深处进进出出，而不再作横向运

动；景深还具有定理的心理功效，它把电影动作展开变成一条定理，而不再是影像的连贯协调。它赋予影像以清晰的思维。[①] 阿斯特吕克自己也吸取了威尔斯的教训，钢笔－摄影机摈弃剪辑的隐喻和换喻，它用摄影机的运动，如：仰摄、俯摄、背拍进行书写，进行建构（《深红色的帷幕》）。这里，不再有隐喻和换喻的位置，因为影像中思维关联特有的必然性替代了影像关联的偶然性（正打－反打镜头）。如果我们问谁是最主张脱离景深走定理道路的作者，他就是帕索里尼。毫无疑问它表现在他的每一部作品中，但它突出表现在《定理》和《萨洛》等片中，并作为行为的几何演示（《萨洛》中的萨德式的启示来自于萨德作品中这样的定理：难以容忍的肉体形象应严格服从演示进程的需要）。《定理》或《萨洛》力图让思维沿着自身的必然性发展，并把影像提高到演绎和自动的程度，用思维的形式连贯替代感知－运动的表现或形象的连贯。如此，电影是否能够获得数学的真正严密性，不是再简单地涉及影像（如早期电影让影像隶属格律的或和谐的关系），而是涉及影像的思维、影像中的思维。阿尔托在谈及暴力电影时讲过，它“不是在讲述一个故事，而是在展开一系列精神状态，这些精神状态彼此演绎，如同思维的彼此推

① 亚历山大·阿斯特吕克的观点见皮埃尔·莱尔米尼耶的《电影艺术》第 589 页：“思维的表现是电影的基本问题。”塞格尔出版社。

理“[①]。

然而，这难道不是阿尔托所力拒的那条道路，所指责的那个作为思维连贯的精神自动装置观念吗？因为在知识的模式中这种精神自动装置具有思维的形式力量。或许应该弄清帕索里尼作品和阿尔托计划中的另一种东西。事实上，在这里，存在着两种数学审定，它们不断地彼此参照、包容、流动，然而尽管它们可以结合，但它们仍然区别迥异，这就是定理和问题的区别。问题寓于定理之中，并赋予它生命甚至在它消弱定理的力量时，也是如此。定理是从原则到结果的内在关系的展开，以此而言，问题性不同于定理性（或者说，建构主义不同于公理性）。但问题可以调动外在事件，如切除、增加、割断，来构成自己的条件和确定自己“形态”或各种形态，因此，就锥顶而言，椭圆、双曲线、抛物线、直线、点都是圆在相割平面上的投射形态。问题的这种外在来自自然世界外在性的限制并不多于来自一个正在思想的我的心理内在性的限制。阿斯特吕克的《深红色的帷幕》就调动了一个深不可测的问题，而不是一个定理，即年轻姑娘的情况怎样？发生了什么事情使这个沉默的年轻姑娘献出生命，而又对夺去她生命的心脏病绝口不提？这里，一定存在着某种决定一切的缘由，比我们所能做出的一切解释都深奥得多（戈达尔作品中的女人－叛徒也是如此，在她的决定中存在着一种

① 阿尔托，第三卷，第76页。

超出她所表白的，她没有坠入爱河的单纯意愿的东西）。正如基耶凯郭尔所讲："心灵的深层运动使心理学束手无策。"这恰恰因为心灵深层的运动并不来自于内部。一个作者的力量可以从他强加这个偶然的，然而是非随意的问题点的方式上衡量出来，即：赐予或巧合。我们应该在这个意义上理解帕索里尼《定理》中的推理：一种问题的推理而不是定理的演绎。外在的使者是审定，家庭的每个成员在它的建基上检验构成某种问题形态的决定性的事件或情感，或者某种超空间形象的断面。每一种形态，每一种断面都被看作是一个木乃伊，如：瘫痪的女孩、淫荡的母亲、蒙住双眼往自己画像上撒尿的儿子、受神秘通灵现象折磨的保姆、兽性的被驯化的父亲。他们之所以有生命力是因为他们是外在的反射，外在让它们在他们身上流动，如同锥体的投影或形变。相反地，在《萨洛》中，这个问题不存在了，因为在这里，没有那个外在：帕索里尼所表现的，不是旺盛的法西斯主义，而是陷于绝境的、被封锁在小城之中的、受某种纯内在性限制的法西斯主义。它与产生萨德演示的那些封闭条件不谋而合。《萨洛》正如帕索里尼所希望的是一个地道的死定理，一个死亡的定理，而《定理》却是一个活生生的问题。这就是帕索里尼在《定理》中执意坚持问题的缘故，一切都向着这个问题集中，集中到思维的外来点，偶然点，故事的主导思想上，即如"我被一个我不能回答的问题所困扰"。问题的演绎远远不能将它所缺少的知识或内在确定性归还给思维，它只能将

非思维物纳入思维，因为它要拆解每一种内在性的思维，以从中掘取一个外在，一个不可限制的反面，用它们来吞食思维的实体。[①] 某种"信仰"的外在性使思维超越了任何知识的内在性。这是否是帕索里尼仍能成为天主教徒的方式？相反，这是否是他变成彻底的无神论者的方式？我们是不是也像尼采那样，获得了相信任何信念的信仰，以便把它归还给一种严谨的思维呢？

如果说问题是由一个外在点界定的话，人们就能较好地理解长镜头所能具有的两种价值：景深（威尔斯、沟口）或者平面（德莱叶，更多的是黑泽明）。这就是锥顶效应，即当眼睛看着锥顶时，我们会遇到受光支配的平面投影或清晰的视图；但当锥顶被光本身照射时，我们会遇到受仰射或俯射视点支配的体积、起伏、明暗、凹度和凸度。也正是在这个意义上，威尔斯的阴面与德莱叶的正面形成对照（尽管德莱叶在《日特鲁德》中或者罗梅尔在《威尔士人的贝瑟瓦尔》中曾成功地给扁平空间增添了一条曲线）。但这两种情况也有共同点，即那个构成问题的审定的外在的位置，在威尔斯的作品中，影像的景深已成为纯视觉的，而在德莱叶的作品中，平面影像的中心被置

① 外在以及它同思维的关系的主题是布朗肖最常提到的主题之一（特别在《无尽的谈话》中）。米歇尔·福柯在一篇怀念布朗肖的文章中也提到了这种"外在的思维"，并赋予它以比任何内在的基本概念或原则更深刻的结构，见《批评》，1966 年 6 月。福柯在《词与物》中也分析了思维与"非思维"的关系，也是该书的重要内容（第 333 页—339 页）。

于纯视点中。在这两种情况中。“聚焦”已经超越了影像。断裂的只是感知－运动的空间，它原本具有自己的发源地，并能从中开辟道路和扫清障碍。[①] 问题不是一个障碍，当黑泽明重新使用陀斯妥耶夫斯基的方法时，他向我们展示了这样一些人物：他们不停地寻找什么是比他们所处的环境更深刻的“问题”的数据，这样，他们就超越了知识的界限，也超越了动作的条件。黑泽明获得了一个纯视觉的世界，从中可以甘当预言者，做十足的“傻瓜”。威尔斯的景深属于同样类型，它不涉及障碍或暗藏的事物，而是涉及光，它能使我们看到那些自身并不透明的人和物。一切皆如预见替代看见，“勒克司”替代“流明”。达奈在一篇对德莱叶的平面影像和威尔斯的景深都有价值的文章中写道：“这种透视法的问题已不再是后面有什么可看？而是我能否通过看来支持我所看的东西？什么发生

① 受热内特作品中“聚焦”的文学观念启发，弗朗索瓦·若斯区分出三种“假眼制作”的可能类型：内部的，当摄影机似乎处于人物眼睛的位置时；外部的，当摄影机似乎来自外在或是自主时；“零点”的，当摄影机似乎为了它所表现的东西而被抹杀时。（《交流》第38期）韦罗妮克·塔于在探讨此问题时，格外关注零点的假眼制作；她将其确定为德莱叶影片的特征，因为它们表现了中性的审定。对我们而言，我们认为内部的聚焦不仅涉及人物，而且还涉及存在于影像中的任何中心。因此，它是普通动作－影像的问题。其他两种说法并不一定受外部和零点的限定，除了中心已经成为纯视觉的情况，这或是因为它在光源中穿过（威尔斯的景深），或是因为它在视点中穿过（德莱叶的平面）。

在单一的影像上?"[①] 而我所看的东西，就是不可容忍的表达方式。它表现思维与看或者与光源的一种新关系，并且不断地使思维脱离自身，脱离知识，脱离动作。

问题的特点是它与选择密不可分。在数学中，将一条线段分成两个相等的部分是一个问题，因为我们可以把它分成不等的部分；将一个等边三角形放在一个圆中是一个问题，而将一个直角放在一个半圆中则是一个定理，因为，半圆中的任何角都是直角。不过，当问题涉及存在的确定性而不是涉及数学玩意儿时，我们会清楚地看到选择越来越像活动的思维、深奥的决定。选择不再涉及这样或那样的界限，而是涉及选择者的存在方式。这原本就是帕斯卡尔结论的意思，问题不是选择上帝的存在与否，而是选择信上帝者的生存方式和不信者的生存方式，因此，这会涉及许多生存方式，如：有把上帝的存在看作为定理的人（虔诚的人），有不知者或不能选择者（犹豫者、怀疑论者）……简言之，选择涵盖的范围同思维的一样广大，因为这个范围可以从不选择到选择，并且自身也界于选择与不选择之间。基耶凯郭尔的所有结论皆来自于此：选择界于选择与不选择之间（及其所有变项），使我们超越隐

① 达奈，第174页。塞尔日·达奈的著作的重要性在于他是仅有几位探讨电影－思维关系问题的人之一。这个问题在开始对电影思考时，是热门话题，但后来被人遗弃。达奈通过当代电影赋予它以当代电影的全部意义。让－路易·舍费尔亦然。

秘的心理意识和相对的外部世界，同外在发生绝对关系，并且是惟一能够归还我们世界和自我的东西。在前面，我们已经看到一部来自基督教灵感的电影是如何不满足于贯彻这些观念，而是将这些观念当做德莱叶、布莱松或罗梅尔镜片中最高主题加以揭示，即：思维与作为不确定性的确定性的选择的同一性。日特鲁德自己就经历了所有这些阶段，她的父亲认为人在生活中不能选择，她的朋友则在写一本关于选择的书籍。令人生畏的好人或者虔诚的人（即认为没有选择），拿不定主意的人或冷漠的人（即不会或不能选择的人），令人生畏的坏人（即只能选择一次，而不能再选择，也不能再重复自己的人），最后是选择或有信仰的人（即选择或重复选择的人）。这就是生存方式，与这些方式发生冲突，以及它们同那个同时支配世界和自我的外在的关系的电影。这个外在点是恩赐，还是偶然？罗梅尔延袭克尔凯郭尔式的“人生道路上”的阶段论，即《女收藏家》的美学阶段，《美满婚姻》的伦理学阶段，还有《在莫德家的一夜》或者特别是《威尔士人的贝瑟瓦尔》的宗教阶段。[①] 德莱叶也经历了虔诚者的过分坚定，神秘主义者的狂热执著，唯美主义者的摇摆不定以及选择

① 在罗梅尔的所有作品中如同在克尔凯郭尔的作品中一样，选择行使着“婚姻”的功能，确定着伦理阶段（《六部道德故事》）。但在此之外，还有美学阶段，在它之外还有宗教阶段。后者体现某种恩赐，但它是落入作为偶然点的巧合的窠臼。在布莱松的作品中也是一样。《电影家》（转下页）

了选择（归还世界和自我）的人的单纯信仰等各种不同阶段。布莱松发现了帕斯卡尔展示好人、坏人、拿不定主意的人以及恩赐的人，或有选择意识的人（与外在的关系，“因势力导”）的要素。以上三种情况并不简单地构成电影内容，这些作者认为它们是电影－形式，它能向我们揭示思维的高度确定性，即选择这个与世界关系最深的点。因此，德莱叶确保世界的平面和隔绝影像的统治地位，布莱松确保脱节和零碎影像的统治地位，罗梅尔则确保结晶或微缩影像的统治地位，以达到第四或第五个维度，即精神，因势利导的精神。德莱叶、布莱松、罗梅尔的三种不同方式是一种精神的电影，它不可能比其他电影更具体、更引人入胜、更妙趣横生（参见德莱叶的喜剧性）。

正是电影的这种自动特征赋予电影这种不同于戏剧的能力。自动影像要求一种角色或演员的新观念，还要求一种思维本身的新观念。只能精心选择，只能切实选择被选择的人，这恐怕就是罗梅尔的成语，或是布莱松的字幕、

（接上页）（第44期，1979年2月）罗梅尔的特刊详细分析了这种偶然恩赐的介入过程，参见卡尔卡索、雅克·费、埃莱娜·波坎洛芙斯基和德维耶的文章（“这也是《在莫德家的一夜》的神秘主题的偶然，即在帕斯卡尔结论的叙述中，换喻的偶然编织着整个谜团，这个主题在帕斯卡尔的一部探讨数学概率的著作中初见端倪。……只是莫德这个玩弄偶然游戏即真正选择游戏的人噩运不断”）。关于《六部道德故事》的系列和《喜剧与成语》的系列的差别，我们认为前者仍具有短定理的结构，而后者则越来越像是问题。

德莱叶的题词。构成这个整体的是自动作用，非思维和思维之间的关系。德莱叶的木乃伊与一个过于严酷、过于沉闷或过于肤浅的世界格格不入，它充满感情，甚至用情太深，以致于既不能也不应该向外流露，但它可以在较深的外在的建基上得到表达。[①] 在罗梅尔的作品中，木乃伊由木偶所替代，与此同时，感情被一种来自外在灵感的，萦绕于心的“思想”所替代，哪怕是抛弃它以填补虚无。布莱松带来第三种情况，在这里，自动装置是纯粹的、没有思想也没有感情、受限于分节的，自律的日常动作的自动作用，这就是布莱松称之为电影特有的“模式”。与戏剧演员相比，它是真正的觉醒者。外在思维恰恰夺取了这个如此纯化的自动装置，充当思维中的不可思维物。[②] 这个问题与间隔的问题截然不同，这是纯电影意义上的自动作用及其结果的问题。影像的物质自动作用通过外在呈现它所强加的思维，充当我们精神自动作用的不可思维物。

自动装置与外界隔绝，但有一个更深的外在来启动

---

① 参见罗梅尔关于德莱叶《谎言》的评论，《电影手册》，1956 年 1 月，第 55 期。韦罗妮克·达干写道：“德莱叶指责角色内在经验的外在表现……即便在人物的最严重的躯体毁灭中，人们既看不到晕厥，也看不到危在旦夕……挨打的人物，忍气吞声，突然失去控制，像榔头一样地倒下。”

② “真实生活的自动作用”排斥思想、意愿、情感，这是布莱松《电影家笔记》中最常见的主题之一。伽利玛出版社，第 22、29、70、114 页。要了解这种自动作用如何与外在发生基本关系的，参见第 30 页（“自动启发和创造模式”），第 64 页（“原因不在模式中”），第 69 页（“机械性显示陌生性”）。

它。它的第一个效果就是现代电影整体的新结构。然而，它与我们现在所说的，整体即外在，和我们针对经典电影所说的，整体即开放之间，似乎没有什么大区别。但是开放混淆了时间的间接表现，如在有运动的地方就有开放在时间中的变化着的整体。因此，电影影像基本上有一个画外，既涉及其他影像中上可实现的外部世界，也涉及表现在配合影像整体中的变化着的整体。假衔接镜头，甚至也能介入和预示现代电影，但它似乎只能构成运动的不规则性或协调的混乱，在整体的各部分表现整体的间接动作。我们已经了解了这些现象，因此，在电影中，整体依照一种双重引力在将影像内化和在影像中外化自己的同时不断形成。这就是界定剪辑或思维力量的永久开放的总体化过程。当人们说“一切即外在”时，情况则完全不同。因为，首先它已不在是影像配合或吸引的问题。相反，关键的问题是影像间的，两个影像间的间隙：一种从空白中提取每个影像，又使其返回空白的间隙。[①] 戈达尔的力量不仅仅是他在每部作品中运用了这种建构方式（建构主义），

① 在新浪潮之前，布莱松已经将这种方式臻于完善。玛丽－克莱尔·罗帕尔在《偶遇巴尔塔扎尔》中发现其最细腻的表述：“冒险题材被选为偶然影像，但它已不是建立述说的残言断语；巴尔塔扎尔在师傅身边的每次停留都是零碎的，他们的点点滴滴似乎都取自空白，而不被立即放回空白中去……（这种零碎风格）具有在观众和世界之间筑起一道大坝的功能。它传送感觉，但只从其背景中流露。”这就是现代电影中所特有的与世界的决裂。参见《记忆的银幕》，瑟耶出版社，第178—180页。

还在于他把这种方式变成了电影在使用它时必须加以探讨的方法。《此处和彼处》标志这种思考的第一个高峰，后来又移植在电视剧《六乘二》中。事实上，人们完全可以反驳这种说法，只有在配合影像间才有间隙。依据这种观点，诸如《此处和彼处》中的那些格尔达·梅尔与希特勒的相似的影像都是不可容忍的。但这或许恰恰证明我们在视觉影像的真正“阅读”方面尚未成熟。因为戈达尔的方法不涉及配合问题。一个影像一经确定，就意味着要选择另一个影像，演绎这两个影像之间的间隙。这不是配合操作，而是数学家们所说的微分操作，或物理学家们所说的不相称操作，如：一个潜能一经确定，必须选择另一个潜能，但不是任何一个，要建立两个潜能的差别，它或者产生第三个潜能，或者产生新的东西。《此处和彼处》选择了一对法国夫妇，他们在一群巴勒斯坦游击队员中间显得极不相称。换句话说，间隙比配合更为首要的，或者说正是这种不可限制的差别有助于相似分级。缝隙变成了至关重要，得到扩展。它不再意味着遵循影像连贯，不惜跳越一些空白，它意味着脱离连贯或配合。电影不再是“连贯的影像……一个影像的、不间断的连贯，影像奴隶”和变成影像奴隶的我们（《此处和彼处》）。这是两者间的方法，即“两个影像间”的方法，它取缔了“一”的电影。这是两者和的方法，即“这个然后那个”的方法，它取缔了Etre= est 的电影。在两个动作之间，在两种情感之间，在两种感觉之间，在两个视觉影像，两个听觉影像或听觉

与视觉之间，展示不可分辨性，即界线（《六乘二》）。整体经历了某种变化，因为它不再是 1 和 Etre，它已成为建构事物的“两者和”，成为建构影像的两者间。因此，整体被混同于布朗肖称之为“外在扩散”的力量，或“间隔的诱惑”，即：它已不再是影像运动部分和影像需超越才能延续的空白，而是对影像提出彻底质疑的空白（如同沉默不再是话语的运动部分或呼吸，而是对它的彻底质疑）。[①] 所以，假衔接镜头在它成为规律的同时，又获得了一种新的含义。

由于影像本身与外部世界隔绝，因此，画外也随之发生了变化。当电影成为有声时，画外的两个方面似乎首先得到了确认：一是自然声和人声可以在视觉影像上找到外源；一是人声或音乐可以在视觉影像背后或之外证明变化着的整体。这就是作为画外声音表现的“画外音”概念的由来。然而，当人们问及电影在什么样的条件下吸取了有声片的效果，从而变成真正有声时，一切又全都颠倒过来了，即当声音自身成为一种特殊取景对象并通过视觉取景强加一种间隙的时候。画外音概念的逐渐消失有利于发现被看见物和被听见物之间的差别，而这种差别正是影像的构成。画外不复存在了。影像的外部由影像中这两种取景

① 莫里斯·布朗肖《无尽的谈话》，第 65 页，第 107—109 页。

间的间隙所取代（布莱松是首倡者）。[1] 戈达尔吸取了其中所有效果，他声明混录已取代了剪辑，因为混录不仅包含不同声音成分的分配，还包含它们与视觉成分微分关系的确定。因此，在视觉影像中，在听觉影像中，在听觉和视觉影像之间，间隙无处不在。这不意味着不连续性战胜了连续性，相反地，电影的分切或断裂总是在培植连续性的力量。电影的这种情况类似于数学：所谓理性的分切有时是它所分割的两个整体中的一个（即一个整体的结尾或另一个整体的开始），这恰好是“经典”电影的情况。有时，在现代电影中，分割会成为间隙，它是非理性的并且不属于两个整体中的任何一个，既不是此的结尾，也不是彼的开始：假衔接镜头就是这样一种非理性的分切。[2]因此，在戈达尔的作品中，两个影像的相互作用蕴涵或开辟一条既不属于此，也不属于彼的界线。

连续性和不连续性在电影中从没有形成对立，爱浦斯坦早就证明了这一点。所对立的，或者说所不同的，更多

---

① 关于“画外音”概念的批评，参见夏多和若斯《新电影，新符号学》第31页及以下各页。关于“听觉画框”的概念，参见多米尼克·维兰《摄影机的眼睛》，电影手册和明星出版社联合出版，第四章。

② 阿贝尔·斯培尔详细区分了连续理论中的两种算术分割：“标志每个算术分割特征的是一个低级的分类和一个高级的分类上合理数量整体的分布，就是说，在这两种系列中，第一系列的所有界限都小于第二系列的所有界限。不过，数量同样可以确定这种分布。惟一的差别是：合理的数量总是应该包含在分割的低级分类或高级分类中，而任何不合理的数量不是它所分割的任何等级的组成部分。”（《思维和量》，阿尔坎出版社，第158页）

地是它们依照整体的变化而彼此协调的方式。在这里，剪辑重获其权力。只要整体是时间的间接表现，连续性就会以合理点的形式和根据可公度的关系对不连续性做出妥协（爱森斯坦在黄金分割中发现了其数学理论）。但是，当一切成为穿越间隙的外在的力量时，那么，它就是时间的直接呈现，或是根据无序时间的关系与非理性点的连贯相妥协的连续性。正是在这个意义上，剪辑最早在威尔斯，后来在雷乃、戈达尔的作品中，获得了一种新含义，即确定直接时间－影像的关联，协调不连贯与长镜头的关系。我们已经知道思维的力量已让位于思维的非思维性，思维独有的非理性，它虽然是外界之外的外在点，但却可以归还我们对世界的信任。因此，问题已不再是：电影是否让我们对世界产生幻觉？而是：电影如何让我们重新信任世界？这里的非理性点是威尔斯作品的不可回想性，罗伯－格里耶作品的不可解释性，雷乃作品的不可分辨性，玛格丽特·杜拉斯作品的不可能性，或者还有戈达尔的我们称它为（两物间的）不可公度性的东西。

还有另一种与整体的结构变化相对应的结果。这种对应所产生的是内心独白的解体。根据爱森斯坦的音乐观念，内心独白构成带有彼此协调或连贯的视听表现特征的描述质料，即每个影像具有一种决定调性，也具有限定其配合和隐喻可能性的谐波（当两个影像具有相同谐波时，便产生隐喻）。因此，存在着某种影片的整体，它囊括作者、世界和人物，而不管有多大差别或对立。作者看的方

式，人物看的方式，和世界被看的方式形成能指单位，通过自身的意义形态进行操作。当内心独白失去其个人或集体的单位和被无端地拆得七零八落时，这种观念便遭到了第一次打击，如陈规陋习、陈词滥调、一成不变的观念和表达方式同样给外部世界和人物内心带来解体。《已婚女人》与她所翻阅的周刊，和“折子戏”的目录并无不同。内心独白在内外交加的凄凉的重压下迸发出来：这就是多斯·帕索斯借用电影手段输入其小说的转换，也是戈达尔在《已婚女人》中必须完成的转换。但这只是一种更深刻和更重要的正面转换的负面影响或批评。从另一个视角看，内心独白让位于影像的连贯，每个影像连贯都是独立的，而连贯中的每个影像于其前后的影像又具有自身的价值，这是另一种描述质料。这里不再有完美的和“操作”的配合，只有不协调的配合或非理性分切，因为这里不再有影像的谐波，只有构成系列的“脱节”的调。这里消失的是所有隐喻或形象。《周末》的表达方式，如：“这不是血，这是红色”说明血不再是红色的谐波，而红色只是血惟一的调。要么用文学形式表达和表现，要么什么都不要表现，什么都不要表达。根据成规，如果要表现革命者闯到我们门前，把我们当做食人族包围起来，应该表现他们在塞纳－乌瓦兹的丛林中正在吃人肉。如果要表现银行家是吸血鬼，小学生是囚犯，摄影家是以淫媒为业的人；如果要表现工人被老板“干了”，最好直接表现，而不要使用“隐喻手法”，最好构成系列效果。如果有人说周刊没

有广告便不能“生存”，最好用文学方式加以表现它，将广告撤出，看看周刊是否能够生存，这不再是一种隐喻，而是一种演示（《六乘二》）。

戈达尔“脱节”的影像（这是阿尔托的用词），准确地讲，变成了系列的和无调性的。[①] 影像间的关系问题不再是弄清用谐波和绝对配合的要求，这个或那个是否行，还是不行，而是弄清《如何行》。无论这个，还是那个，“如何行”都是系列的构成，如：非理性分切，不协调配合，脱节界限。每个系列都涉及一种看或说的方式，可以是由标语反映的一般舆论的方式，也可以是一个由观点、假设、悖论或者甚至阴谋诡计和信口雌黄反映的一个阶段、一种类型，一个典型人物的方式。每个系列是作者在可供其他作者使用的影像连贯中间接表达自己的方式，或者与之相反，是某事或某人在被视为他人的作者的视角中间接表达的方式。总之，不再有像内心独白确保的那种作者、人物和世界的同一性。存在着某种“自由间接话语”的、某个由此及彼的自由间接视角的形成。作者要么通过某个自主的、独立的、不同于作者的，或不同于作者设定的每个角色人物的说情来表达，要么人物自己行动和说

① 夏多和若斯用不同于我们提出的标准对罗伯－格里耶的电影进行了系列分析（参见第七章）。从小说般的角度上看，罗伯－格里耶通过揭露人与自然的伪同性或人与世界的伪关系对隐喻进行了批评：（《为了一种新小说》，“自然，人本主义，悲剧”）

话，好像他自己的举止和话语被带给了第三个人。第一种情况是卢什和贝洛作品中的非纯粹意义上的“直接”电影；第二种情况是布莱松和罗梅尔作品中的无调性电影。[①] 简言之，当帕索里尼用场地移动打破内心独白的一致性，用一种自由间接话语的多样性、畸形性、相异性取代它，以突出现代电影的特征时，他对现代电影已有了彻悟。[②]

戈达尔调动了所有的自由间接视角的手法。这不是说他满足于拿来和更新；相反，这说明他创造出一种独特的手法，使他得以创建一种崭新的假设并通过它使自己达到现代电影的境界。如果我们在戈达尔作品中可以寻找出系列的最普遍的表达方式，我们可以称这个完全连贯的影像系列为类型的反射。一部完整的电影可以相当于一个重要类型，就像《女人就是女人》符合音乐喜剧，或者《美国制造》符合连环画一样。但是，尽管如此，电影还有一些次类型，而它的普遍规律是有多少种类型就有多少系列。

---

① 布莱松认为，自动装置或“模式”绝不是作者的创造；与演员的角度相比，它们具有某种作用于作者的“性质”，“自我”（“它们允许你在它们身上行动，而你也让它们在你身上行动”。第 23 页）。布莱松的电影，或者罗梅尔的电影，无疑是直接电影的反面，但它是直接电影的另类。

② 在《异端的经验》中的第 146—147 页，帕索里尼谨慎地从内心独白的看法论及自由间接话语的观点。我们在前一卷中已经看到，自由间接话语是帕索里尼文学，也是电影思考中的常见主题；他称之为“自由间接主观性”。

我们可以通过直接的不连续性或者通过不知不觉和连续的“插入类型”或者通过循环和反馈的电子手段（剪辑因此具有多种可能性）从一个类型过渡到另一个类型。类型的这种反射结构具有重要意义，类型非但不隶属性质上属于它的影像，反而构成不属于它的影像的界限，但影像只是通过它被反射出来。[①] 阿芒卡尔在《女人就是女人》中准确地证明了这一点：在古典音乐喜剧中，舞蹈是所有影像的形式，甚至包括预备或插入影像。但在这部影片中，舞蹈的出现是主人公行为中的某个“时刻”，是一组连续影像发展的界限，即只有在形成另一组向另一条界限发展的连续影像时才能被实现的界限。[②] 因此，舞蹈不仅在《女人就是女人》中，还在《另外一帮》的咖啡馆中，或者在《疯狂的彼埃罗》松林的场景中，从闲逛类型过渡到抒情类型。这就是戈达尔作品中的三个重要时刻。我们可以这样认为，类型在成全了自由反射力量，而丧失了其归属或构成的能力之际，它在表现先存影像趋势上较之它表现现

① 这适用于电影本身的类型。关于《二号》，达奈说：“电影的独特性仅仅是接受不再为它而作的影像。”照片或电视（第83页）。

② 阿芒卡尔，见《让－吕克·戈达尔》，电影研究丛书，第117—118页：“这里，舞蹈只是一个事故，或者，如果愿意的话，只是主人公行为的一个瞬间……姑娘们为观众跳舞，安吉罗、埃米尔、阿尔弗莱德只在动作需要时，为他们跳舞……舞蹈的节奏旨在场景中建立一种想像的时间性。戈达尔的分镜是暂时地从具体时间中提炼人物。这就是他们激动的暂时表现。”

时影像特征上更为纯正（阿芒卡尔指出《女人就是女人》的布景，如房间中央的方型巨柱和两门之间的白色墙面与其说是服务于舞蹈不如说是在去除“跳动的东西”，形成了一种纯粹和空泛的反射，为潜在空间提供一种独特的真实性，即女主人公的潜在性）。

在这个意义上，戈达尔的反射类型是电影经历的真正类别。这样，剪辑台可被看作是类别台。戈达尔的作品具有一种亚里士多德的色彩。戈达尔的影片是同时综合相似度和逻辑悖论的三段论。它不是像阿拉贡提出的那种目录或者甚至“粘贴”的方式，而是一种构建系列的方式，每个系列都表现一个类别（系列的种类可以是多种多样的）。如同戈达尔与我们刚才走过的路背道而驰，他在“问题”的界限上发现了“定理”。数学家布里冈区分出两种不可分割的审定：一是问题，一是定理或整体综合。当问题强加于陌生成分以系列的条件时，整体综合便会确定这些成分提取的类别（点、直线、曲线、平面、球体等等）。[①] 戈达尔不断地创造类别：他的许多影片中极其特别的话语角色都来自于此。正如达奈指出的，一种话语类型总会涉及另一种类型的话语。戈达尔从问题到类别，不惜类别给他再带来麻烦。比如：《各自逃命》的结构，在这里，“想像”、“恐惧”、“交易”、“音乐”这四种主要类别涉及一个新问题，即“情感是什么?”、“情感不是这样……”，而这

① 布里冈《数学－逻辑绝对值的没落》，高等教育出版社。

个问题成为其以后电影的对象。

戈达尔认为类别不是一成不变的，它们在每一部影片中都被重新分配，重新使用，重新创造。每一种新类别的剪辑都相当于系列的分镜。类别应该永远是出于我们意料的，但又不是随意的，要有充分的依据，彼此之间具有紧密的间接关系。事实上，它们不应是彼此派生的结果，因为它们的关系属于“和……”的类别，但这个“和”也应视需要而定。经常会出现这样的现象：写出的字表明类别，而视觉影像构成系列，由此产生字之于影像的极特殊的优势，银幕成为黑板的表现。此外，在一句写出的话中，连词“和”可以具有分隔和突出的功效（《此处和彼处》）。这种间隙的创造不一定标志影像系列间的不连续性，因为人们可以连续地从一个系列过渡到另一个系列，与此同时，类别间关系的形成可以是不定位的，如同在《疯狂的彼埃罗》中闲逛向抒情的过渡，在《女人就是女人》中日常生活向戏剧的过渡，在《蔑视》中家务场景向史诗的过渡，或者说，写出的字可以是电子处理的对象，它可以引发变化、循环和反作用（如在《疯狂的彼埃罗》中笔记本上 *la..... rt*，这半个字被改换成 *la..... mort*（死亡））。[①] 因此，类别永远不是最后的答案，而是

① 关于戈达尔作品中的书写形式，见雅克·费舍的《影像上的词》，《电影家》第21期，1976年10月。“在无声片中，场景间的语言是配合意义的。在戈达尔的作品中，这种书写的意义被质疑，甚至带来新的干扰。”

将反射带进影像本身的问题类别。这是问题或命题的功能。自此，戈达尔每一部影片的问题是：什么构成类别或反射类型功能？简单地讲，它可以是美学类型，如：史诗、戏剧、小说、舞蹈和电影本身。电影应该反射自己和反射其他类型，因为视觉影像不涉及一个舞蹈、一部小说、一场戏剧和一部预制的电影。它们在这个系列中，在某一集中，自己“制作”电影、制作舞蹈、制作小说和制作戏剧。[①] 类别或类型也可以具有心理功能（想像、记忆、遗忘……）。但类别或类型有时呈现极不寻常的形态，比如那些著名的反射种类的介入，亦即独特个体的介入，他们自身及其自身的特殊性显示了视觉影像这样的系列过去和将来的发展界限：《精疲力尽》中像让－皮埃尔·梅尔维尔那样的思想者，《放荡的生活》中的布里斯·帕兰，《中国姑娘》中的让森，《疯狂的彼埃罗》中像德沃斯或黎巴嫩王后那样的诙谐文学人物，《我所知关于她的二三事》中那些跑龙套的角色（我叫这个，我干这个，我喜欢这个……）。所有这些都是行使类别功能的说情者，并给类别以完整的个性。最令人难忘的例子或许就是布里斯·帕兰的介入，他展示个性化语言的类别，成为女主人公在影像

① 参见让－克洛德·波纳《让－吕克·戈达尔的小戏剧》，《电影家》第41期，1978年11月。戈达尔不是要将戏剧或者彩排带入电影（里维特），他认为戏剧与某种即兴表演，某种“现场发挥”，或者某种“日常的戏剧化”密不可分，舞蹈亦然。见前面的阿芒卡尔的论点。

系列中（娜娜的问题）竭力要达到的界限。

简而言之，类别可以是词、事物、行为和人物。《卡宾枪手》再也不是一部为了颂扬或为了揭露战争而涉及战争的电影。所不同的是，它拍摄了战争的类别。不过，如戈达尔所讲，它可以是具体的事物，如海军、陆军和空军；或是“具体的思想”，占领、战役、抵抗；或是“具体的情感”，暴力、溃退、缺少激情、嘲讽、混乱、惊奇、空虚；或是“具体的现象”，声音、沉默。[①] 人们发现色彩本身可以行使类别的功能。它们不仅可以抹杀事物和人物，甚至写出的字，它们还可以能自构成类别：红色就是《周末》中的一个类别。如果说戈达尔是一个伟大的色彩学家的话，这是因为他善于把色彩当做反射影像的重要的个性化类型。这是戈达尔在彩色影片中经常使用的方法（至少还有音乐反射，或色彩和音乐的反射），《弗迪·巴什的信》展示了纯正色彩手段：有高和低；蓝色的、天蓝色的洛桑和绿色的、地上的和水上的洛桑。两条曲线或圆圈，而且在两者之间，还有灰色、中心、直线。颜色已经成为极近数学的类别，城市在这里反射自己的影像，形成它的问题。洛桑的问题有三个系列、三种质料状态。电影的全套技术，仰摄、俯摄、影像定格都是为这种反射服务的。有人指责他不曾看过“关于”洛桑的影片，因为他颠倒了洛桑与其色彩的关系，他让洛桑色彩斑斓，好像他在

① 戈达尔，《电影手册》第146期，1963年8月。

只符合洛桑的类别台上工作。这就是建构主义，因为他用色彩、洛桑的话语和它的间接视角重构了洛桑。

电影不再是叙事的，但从戈达尔起，它成为最典型的“传奇故事”（romanesque）。正如《疯狂的彼埃罗》所说，“且看下集。失望。且看下集。自由。苦涩。”巴赫金在界定小说时，用它与史诗和悲剧做对照，因为史诗和悲剧不再具有集体或分配的同一性。人物不再用它讲同一种语言。而小说恰恰相反，它必须时而借用匿名的日常语言，时而借用某一阶级、某一集团、某一职业的语言，时而借用某一人物自己的语言。因此，人物、阶级、类型形成了作者的自由间接话语，如同作者形成它们的自由间接视角一样（他们所看到的，他们所知道或不知道的）。换言之，人物在作者的视角－话语中自由表达，而作者在人物的视角－话语中间接地表达。简言之，匿名或拟人化的类型的反射构成小说，及其“复调”，它的话语和它的视角。[①] 戈达尔赋予电影以小说特有的力量。他创造了许多诸如说情者的反射种类，我通过他们变成了另一个人。这是一条连接作者及其人物和世界，并在他们之中穿行的断线、折线。现代电影通过三个视点发展它同思维的新关系，即抹杀整体或影像的整体性，成就渗透它们中间的外在；抹杀作

① 在帕索里尼之前，巴赫金是最好的自由间接话语的理论家，见《马克思主义和语言哲学》，午夜出版社。关于“复调”和小说中的类型作用，见《美学和小说理论》，伽利玛出版社，第122页及以下各页。

为电影整体的内心独白，成就某种话语和某个自由间接视角；抹杀人和世界的同一性，成就只能让我们相信这个世界的决裂。

第八章
电影，躯体和大脑，思维

1

“那么，请给我一个躯体。”这是哲学上的换位套式。躯体不再是分隔思维的障碍，不再是为了能够思维而必须克服的东西。相反，躯体是思维达到非思维，即生活，而要存身或者必须存身的地方。这不意味着躯体进行思维，而是说它执著、固执地强制思维和强迫思维那些超溢思维的东西，如，生活。人们不再将生活同思维的各种类别进行对比，而是把思维纳入生活的各个类别之中。生活的类别，准确地讲，是指躯体的态度及其姿势。躯体在困倦、酩酊大醉、忍受剧痛和抵抗疾病时，“我们甚至不知道它能干些什么”。思维是要弄清一个非思维的躯体能干什么，它的能力、它的态度和它的姿势。电影正是通过躯体（而

不再是通过躯体的中介）完成它同精神、思维的联姻。“那么，请给我一个躯体”首先意味着将摄影机架设在日常躯体上。躯体从来不是现在，它包含以前和以后，疲倦和期待。疲倦，期待乃至失望都是躯体的态度。在这个意义上，没有人比安东尼奥尼走得更远。他的方法是：不再由经验，而是由行为体现内心，但是，“它还逃不出过去的经验”，“当一切被表明后，它还会再来”。如此的方式必须借助躯体的态度或姿势。[①] 这就是时间－影像，即时间的系统。日常态度，是指那些把以前和以后置入躯体，把时间置入躯体和让躯体成为时间显示器的东西。躯体的态度把思维同时间联系起来，如同把它同一个比外部世界还无限遥远的外在联系起来一样。或许，疲倦是最初和最后的态度，因为它同时包含以前和以后。布朗肖所说的也正是安东尼奥尼所表现的，它绝不是交流的戏剧，而是躯体的极度疲劳，是《呐喊》的疲倦，它提供给思维“不能交流的东西”，如“非思维”、生活。

然而，还存在着躯体的另一极端，另一种电影－躯体－思维的关联。“给”一个躯体，在躯体上架设摄影机另有含义，它不再意味着追踪和直击日常躯体，而是让日常躯体经历一种仪式，将它置于一个玻璃或水晶装置中，把

① 这是安东尼奥尼发明的新现实主义“没有自行车”（参见勒布劳翁的引文，《安东尼奥尼》，塞格尔出版社，第 103、105、110 页）。布朗肖有关疲倦、期待的谈论特别适合安东尼奥尼。（《无尽的谈话》，前言）

它打扮成狂欢节、化装舞会、成为一个怪诞躯体，还要从中提炼优雅或婀娜的躯体，以便最终消除可见的躯体。卡尔梅洛·贝内是最伟大晶体－影像的建构者之一：《土耳其人的圣母》中的宫殿在影像中忽隐忽现，或者说整个影像在起伏或飘动，反射出奇光异彩；在《唐璜》中色彩本身凝固结晶；在《卡普里奇》中的面纱舞中，彩绸飘舞在跳舞姑娘和摄影机之间。目光在这个水晶装置上流连顾盼，就像凝视圣体显供台那样，但是，人们最先看到的是《圣母》中的骷髅，《卡普里奇》中的老叟，《莎乐美》中不堪一击的老圣人，他们反复重复无意义的动作，欲罢不能的态度，直至筋疲力竭，失去了任何姿势（《莎乐美》中的基督难以把自己钉在十字架上：最后一只手如何能够被钉上去?）贝内作品中的仪式由滑稽模仿开始，对声音的表现不亚于动作，因为动作也是有声的，所以，运用不能症和失语症是同一姿势的两个方面。但是能超脱这种怪诞躯体的，能被从中提炼的东西，是作为高级机器的女人的优美身躯，尽管她在老人群中起舞，尽管她呈现某种神秘意愿的态度风格，尽管她被锁定为精神恍惚的姿势。这难道不是为了最终解救第三种躯体，即呈现所有其他躯体的“主角”或仪式主人的躯体？他的眼睛已经投向那个水晶装置，它已经同结晶领域进行了交流，如同在《圣母》中，王宫的故事已成为主人公的自传一样。他重新采取那些尴尬、失败的动作，如在《圣母》中，他一再逃脱自己的死亡：一个被捆绑着的木乃伊不可能为自己打一针，这

就是不可能的姿态。他应该亵渎那个优美的身躯，或者在某些方面利用它以最终获得消失的权力，如《卡普里奇》中那个为死寻找最佳位置的诗人。当莎乐美奔向月亮的时候，消失就已经成为她隐约的意愿。不过，主人公如此重复这一切，是因为他已到达一种无意愿的境界，而这种境界目前正界定着感人点，叔本华式的动情点，哈姆雷特的动情点。如在《一个不像哈姆雷特式的人》中，可见的躯体消失了。从这种无意愿中解放出来的是音乐和言语，它们交错在只有声音的躯体中，一个新歌剧的身体中。失语症甚至也变成高雅和乐感的语言。人物不再具有声音，主人公的声音，或者说，他的发音方式（耳语、低语、喊叫、大骂……）在音乐的气氛中成为了仪式的惟一和真正的角色，如《莎乐美》中埃罗德·昂蒂帕斯的奇妙的内心独白，它从遍染麻风病的躯体中升腾，显示出电影的音响魅力。[①] 在这种手法上，卡尔梅洛·贝内无疑是最接近阿尔托的。他们有着相同的经历，他“相信”电影，他相信电影能产生一种比戏剧本身更深刻的戏剧化效果，但他的这种信念只持续了很短的时间。他很快又认为戏剧更容易翻新，更容易发挥音响效果，而具有极强视觉性的电影却有局限性，因为戏剧化效果依赖于电子载体而不是电影载体。尽管他只相信了很短时间，但这个事业的时间被过快

① 关于贝内电影的所有这些现象，参见《电影之光》第9期，1977年11月，其中有关于让－保罗·芒加纳罗的整体分析。

地中断了，甚至是被有意地中断了，即电影所具有的给予躯体的能力，也就是说电影在一个仪式中，一个礼拜中制造躯体，使其产生和消失的能力。这或许是我们可以捕捉戏剧－电影关系的契机。

在实验电影中，人们找到或者重新发现了日常躯体和仪式躯体这两个极端。实验电影不一定总是先驱，有时也会姗姗来迟。它与其他电影的区别在于前者进行试验，而后者依据一个不同于电影程序的另一种必然性进行寻找。在实验电影中，有时程序将摄影机架设在日常躯体上，如沃霍尔的著名尝试，用六个半小时固定拍摄一个睡觉的人，用四十五分钟拍一个吃蘑菇的人（《睡眠》、《吃》）。[①] 有时，这种躯体电影反过来安排一种仪式，呈现一个人教和礼拜的表面，并试图调动一个神圣躯体的所有金属和液体的力量，甚至不惜使用恫吓或诱导，比如维也纳学派布鲁斯、米尔和尼特斯等人的尝试。[②] 然而，除去这些不一定是最成功的特别情况，我们能否言及一个相反的极端呢？在最好的情况下，日常躯体似乎更多的是为一个可能永不会出现的仪式而预备的，为一个或许注定需要等待的仪式而准备的，如马斯和莫尔的《爱的机器》中那对夫妇

① 多米尼克·诺凯坚持真实时间和消除叙述性（“时间的镜子……超越故事的时间关系”），载《2000年的电影》，美学杂志丛书，普里瓦出版社，第15页。

② 关于实验电影的仪式极端，参见巴奥罗·贝尔台托，《本相性和仪式性》，同上书，第59—61页。

的长时间的准备，或者莫里西和沃霍尔的《肉》中那个妓女的长时间的准备。它是电影人在把其电影人物变成社会边缘人的同时，寻找出一种日常性的方式，它们经常出现在吸毒、卖淫、穿异性服装等典型仪式的准备中。态度和姿势随之进入躯体的这种缓慢的日常戏剧化过程之中，如在《肉》中，它是此类影片中最成功的一部，有三种主要躯体的演示：男人、女人和孩子，不仅有躯体的疲倦和期待，还有销魂的时刻。

重要的并不是两个极端的差异，而是从一极端到另一极端的过程，从态度或姿势到“姿态”（gestus）的难以察觉的过程。姿态这个概念是由布莱希特创立的，并把它变成一个不受情节或者“主题”限制的戏剧灵魂：他认为姿态必须是社会性的，尽管他承认还存在其他类型的姿态。[①] 我们一般称之为姿态的，是态度之间的关联或核心，它们之间的配合，但前提是它不隶属一个先设故事，

① 布莱希特，《戏剧手稿》中的《音乐与姿态》，见《戏剧手稿》，阿尔歇出版社。罗兰·巴尔特对这段文字有一个高明的评论（《狄德罗、布莱希特、爱森斯坦》，见《明显与迟钝》，瑟耶出版社）：勇敢母亲的主题可以是对三十年战争，或者甚至可以是对一般战争的揭露。然而，“它的姿态并不在此”，“它在相信自己经历了战争并死于战争的女老板的盲目中”，姿态存在于“姿态的重要演示中”或者存在于“姿态的配合中”。布莱希特认为它不是一个仪式（空洞的姿态），而是将“最常见、最庸俗、最愚昧”的态度变成仪式的过程。巴尔特进一步说：在布莱希特，或者爱森斯坦的作品中，它是一个被夸张了的姿态，那个女老板通过它来辨验金钱，“《总路线》中的那个官僚就是用极为潦草的涂鸦签发那些毫无价值的文件”。

一个先存情节，或者一个动作－影像。相反，姿态是态度本身的延展，并且在这个意义上，实现躯体直接的，但经常是隐秘的戏剧化过程，因为这种过程独立于所有角色。这便是卡萨维斯特作品中的伟大之处：为了获取将时间纳入躯体的态度，如同将思维纳入生活的类别，他拆解了历史、故事或情节，甚至于空间。当卡萨维斯特说人物不应该来自故事或情节而是人物分泌故事，他如下概述了躯体电影的要求：人物受限于自身躯体的态度，而应从中提炼的，是姿态，意即“戏”，某种戏剧化或情节化，任何情节都不可或缺。《面孔》这部影片建构在躯体态度之上，从面部表情到鬼脸，表现了期待、疲倦眩晕和消沉。而《影子》通过黑人和白人的态度，展示紧紧围绕黑人－白人态度的社会姿态，这种姿态孤独，没有选择的可能性，濒临消亡的边缘。科莫利言及一种揭示电影，在这种电影中，惟一的局限性就是躯体的局限性，惟一的逻辑就是态度连贯的逻辑，因为人物“是由一个一个的动作，一个一个字构成的。他们在故事的发展中被制造出来，对他们的拍摄如同对他们的揭示，故事的每一个进展都给他们的行为提供一个新的发展，而它们本身的时间准确地与故事的时间叠合起来”[①]。不过，在下面的几部影片中，戏可以

① 科莫利，《电影手册》第205期，1968年10月（参见西尔维·皮埃尔的评论）。卡萨维茨本人认为，生活是不够的，还需要有“戏”，因为只有戏才是创造。但是，戏应来自于鲜活的人物，而不是相反。

通过剧本表现，剧本主要不是讲述故事，而是讲述它要展开和改变的躯体态度，如在《一个受支配的女人》或者在《葛罗莉亚》中，弃婴依偎于女人的躯体，而她首先想的是抛弃他。在《爱情之流》中，有一对兄妹，其中一个只有在女人肉体的堆积中感觉到自身的存在，而另一个则是在她为哥哥准备的行李或动物的堆积中找到自己的价值。人如何能够以个人方式生存，如果人不能单独生活的话，如何让这些既是障碍又是手段的躯体堆产生某种意义？空间总是由这些躯体的赘生物构成：女孩、行李、动物，并寻找一个能由此及彼的躯体“通体”。但是，孤独的妹妹还是怀着一个幻想而去，而哥哥则在幻觉中留下，这是一个令人绝望的故事。一般而言，卡萨维茨只保留下与躯体有关的空间，他用脱节的零散物建构空间，只有姿态才能将其串联起来。态度的形式连贯替代了影像的配合。

在法国，新浪潮将这种态度和姿势电影发展到极致（其中最典型的演员是让－皮埃尔·莱奥）。布景经常根据他们要求的躯体态度和留给布景的自由角度特制而成，如戈达尔的作品《蔑视》中的套房和《放荡的生活》中的卧室。依偎、厮打、拥抱、对抗的躯体给许多重要场景带来活力，如《芳名卡门》中，两个倚门或靠窗接吻的情人。[①]不仅躯体相互厮打，就连摄影机也与躯体打到一处。每个躯体不仅

① 扬·拉尔多明确指出了新浪潮与诙谐文学之间的关系：“躯体与戏中周边事物之间的关系制造一系列障碍，不断阻碍演员的移动”并（转下页）

具有空间，还占有光，如《激情》。躯体同样是可听和可见的。影像的所有构成因素都聚合在躯体之上。达奈在界定《此处和彼处》时这样表示：影像建构在包含影像的躯体上，是所有戈达尔和新浪潮的影片的普遍特点。《此处和彼处》在将影像归还躯体的态度和姿势方面，侧重于政治方面，而其他影片也至少具有影像的政治性。最有代表性的影像是一个躯体倚墙而立，采取滑动的姿势，最终慢慢地坐在地上。里维特通过他的全部作品制定了一种表述方式：电影、戏剧和电影特有的戏剧性相互对立：《失恋》是这种方式的最佳体现。人们在理论上陈述它时总是累累赘赘，可它却可以实现最细腻的情节配合。片中的人物在排练一场戏，但恰恰是这种排练意味着人物尚未进入符合角色的戏剧态度和超越他们的剧情；相反，就戏而言，就他们彼此的角色而言，他们都涉及了一些准戏剧态度，而这些次要态度如此纯一和独立，可以不受任何生存情节的局限，这种先存情节只存在于戏中。因此，这些准戏剧态度势必要分泌既非真实，又非想像，既非日常，又非仪式的姿态，但它们处于两者之间，并关及一种真正视觉或错觉意义的实施（《塞利纳和朱丽叶乘船旅行》中的魔糖，《失恋》中魔术师的投射）。人物似乎跃上剧场的墙头，审视独立于戏剧角色和真实情节的纯一态度，尽管两者之间

（接上页）"成为电影语言的原材料"。关于《芳名卡门》，他说："两个躯体间彼此不同步地反复碰撞，如同流星一般。"（《电影手册》第355期，1984年1月）

需要共鸣。《疯狂爱情》是里维特作品中最佳例证之一：幽居在房间中的夫妇做出并完成了所有姿势，如精神病院的姿势、攻击的姿势、相爱的姿势……这是各种姿势的绝妙演示。在这个意义上，里维特创造了一种与戏剧戏剧性截然不同的电影戏剧性（甚至于在电影参照它的时候）。

戈达尔的做法不同，并且显得比前者更为简单，我们已经看到，人物在延伸其日常态度的戏剧化中只为自己表演，跳舞和模仿，即：人物在为自己演戏。在《疯狂的彼埃罗》中，人物经常从躯体态度过渡到戏剧姿态，戏剧姿态串联态度，并提供新的态度，直至最终的自杀吞食所有态度为止。在戈达尔的作品中，躯体态度是精神本身的类别，而姿态是从一种类别到另一种类别的过渡。《卡宾枪手》是战争的动作，根据布莱希特的要求，姿态必然是社会的和政治的，但它也必然是别的东西（里维特和戈达尔的观点）。它可以是生物生命的、形而上学的、美学的。[①] 在戈达尔的作品中，如《激情》中老板、业主和工人的姿势涉及一种绘画或准绘画的姿态。再如《芳名卡门》，躯体态度总是涉及一种音乐姿态，使这些躯体态度独立地配合情节，将其重新使用和使其服从于一个高级连贯，但也从中挖掘所有的潜在性，如四重奏的排练已不满足于发展和引导影像的听觉质量，它甚至在发展和引导影像的视觉质量，这一点体现在小提琴手手臂画圆的动作可以调整相

① 见布莱希特的同名文章《音乐与姿态》，该题目充分表明姿态不应只是社会的：作为戏剧化的重要因素，它包含所有美学的，特别是音乐的构成因素。

互交织的躯体运动上。因为，在戈达尔的作品中，音响、色彩都是躯体态度即类别。因此，它们可以在贯穿自身的美学建构中找到自身的过渡，而这并不逊于它们在以其为基础的社会和政治的组构中所找到的。《芳名卡门》从一开始就让音响隶属于问题成堆、自我矛盾、自相残杀的躯体。戈达尔的影片从躯体态度、视听发展到多维的、绘画的、音乐的姿态，再构成躯体态度的仪式、礼拜、美学布景。《各自逃命》早已证明了这一点，在这里，音乐构成从一种态度到另一种态度的潜在主导过程，影片结尾时，在音乐被表现出来以前，“它究竟是什么?”，躯体态度如同一个时间－影像，把以前和以后纳入躯体之中，成为时间的系列，但姿态这时已成为另一个时间－影像，即时间的秩序或安排，如其各点的共时性，其各时面的并存性。所以，在从这个影像到另一个影像的过程中，戈达尔获得了一种特殊的复杂性。他也可遵守相反的步骤，从一个预先给定的连续的姿态开始，将其分解成态度或类别，如《各自逃命》中的被捕（在这里可以结束爱抚，也可以开始打耳光？可以结束亲吻，也可以开始打斗?)。[①]在两种态度“之间”，不只存在着姿态，在态度中、在姿态中和

① 参见让－皮埃尔·邦贝尔热的两篇重要文章，一篇是关于《各自逃命》，另一篇关于《芳名卡门》（《解放报》，1980年11月7日和8日，1984年1月19日）。在第一篇文章中，邦贝尔热分析了根据态度拆解运动现象和根据人物以及与音乐相应角色建构乐曲脉路的现象。在第二篇文章中，他分析了躯体和声音的关系，以及音乐姿态和躯体态度的关系：“如(转下页)

在态度与姿态本身“之间”，或者反过来，还存在着听觉和视觉，如色情姿势的视觉和听觉的分解。

后新浪潮继续朝着这些躯体的态度和姿势方向探求和创新，即对在地上或躺着发生的事情进行评估，如配合的速度与强度，产生于躯体的仪式或电影戏剧（《兰花果肉》，特别是歇罗的《受伤的人》早就成为这方面的力作）。诚然，躯体电影的发展会有风险，如夸大那些把其日常生活变成平庸仪式的次要人物；对姿势连贯中廉价暴力的崇拜；紧张症的、歇斯底里的或者干脆说精神病院的态度的文化，所有这些在戈达尔的《芳名卡门》一开始都被变成了一种滑稽模仿形式。而我们最终也会厌倦所有这些顺墙下滑直至坐在地上的躯体。但自新浪潮以来，每当一部优秀的力作出现时，人们都会从中领悟躯体的新发现。从《让娜·迪尔曼》起，尚达尔·阿克曼就希望表现“动作的整体性”。《我、你、他、她》中的女主人公幽居在卧室中，做出一系列精神病院的、幼稚的、退化的姿势，摆出一种期待的样子，数着天数度日，这是厌食的仪式。尚达尔·阿克曼的新意在于表现了女性人物独有的作为躯体状态符号的形体态度，而男人则体现社会、环境、落在他们头上的命运，由他们引发的故事片断（《会见安娜》）。然而，凑巧的是，女性躯体状态的链条不是封闭

（接上页）何在小提琴弦的弹拨和交织躯体的弹拨之间，在拉弦的弓的画圈运动与握琴的手臂和脖子形成的圆之间保留它们的关系”

的：它以母亲为基点，下可寻，上可溯，它是那些只会谈论自己的男人们的，或者更进一步说，是那个只能在房子窗下或火车窗下被表现或被听到的环境的显示器，这就是声音的全部艺术。一个女人的躯体可以在原地或空间获得一种不受其年龄、地位和地点限制的奇特的流浪生活（这曾是弗吉尼娅·伍尔夫的文学秘密）。躯体的状态分泌漫长的仪式，它连接相应的态度和发展一种能接收男人故事与世界危机的女性姿态。这种影响躯体的姿态赋予它一种呆板性，犹如严格的戏剧化，或者“风俗化”。能否避免这种不顾一切力求封闭影片和人物的风格化过渡，这是尚达尔·阿克曼留给自己的问题。[①] 姿态或许可以成为诙谐文学，而且不损失任何东西并能给电影传递一种轻松感，一种不可抗拒的愉悦性，这一点早已体现在《彻夜未眠》中，特别是《二十年后看巴黎》中的一集，它的题目本身便是对阿克曼所有作品的涵盖：《我饿了，我冷了》，这些躯体的状态变成了诙谐文学，变成了抒情的原动。

女性作者，女性导演不应把其重要性归功于战斗的女权主义。更重要的是她们革新这种躯体电影的方式，就像女人应从她们自身态度中获取源泉和符合她们作为个体或

① 应该说是阿兰·菲力邦给阿克曼提出了这个问题：躯体和姿势风格化的界限。她对此回答道：她从一开始就已掌握一种十分完备的技术控制手段，特别是取景。不过，这种控制手段不一定是好的。如何避免这种风格化的严肃性？菲力邦分析了阿克曼在《彻夜未眠》中的发展脉络。（参见《电影手册》第341期，1982年11月，第19—26页。）

集体姿态的时间性（阿涅兹·瓦尔达的《从五点到七点的克列奥》、《一个唱，一个不唱》，米歇尔·罗杰的《我的心是红色的》）。瓦尔达在《私语》和《资料人》中建构了一个两部曲，其中第二部介绍一个在洛杉矶迷路女人的日常态度和动作；而第一部则通过另一个在该城散步的女人的视线，表现某一少数团体的历史和政治姿态，如被激化的形形色色芝加哥人的巨幅壁画。

在厄斯塔什的作品中，躯体或态度电影也走出了自己的新路。从《猪》和《佩萨克的少女》起，厄斯塔什就拍摄了包含集体态度和构成社会姿态的周期性节日。当然，这里存在着语境问题，如权力机构、政治目的，有关这些仪式或这些仪式本身的完整故事。然而，根据真实－电影的教程规定，人们并不讲述此类事情。人们既可对此大加渲染，也可轻描淡写，所以人们只需表现躯体态度在仪式中的配合方式，以揭示未被表现的东西。[①] 自此，厄斯塔什的影片开始向几个方向发展：躯体态度是声音的也是姿态的，正如菲力邦所言，电影主要目的之一就是拍摄言语。态度和姿势因虚假的强力而蕴含自身的姿态，躯体有时会超脱这种虚假的强力，有时也会完全服从，但它总是

① 塞尔日·达奈，《电影手册》第306期，1979年12月，第40页："我们清楚地看到一种纯批评式的，揭露真相式的做法在把节日限定在它所意指的东西或利用它的人们，它的意义或者它的功能之上时是失败的……（应该）批评节日的同时，继续揭示它的全貌、它的不透明性。"以及厄斯塔什本人的文章《我为什么重拍〈佩萨克的少女〉》。

以此与电影的纯行为相对立；假若一种态度是为被看到和被听到而专设，那它必然涉及一个同为躯体姿势的看者和听者，多种态度亦然，因为姿态是由态度及其看者构成的，反过来说，言语也是如此。因此，这个两部曲在许多方而成为电影的基本形式，但总是注重将时间纳入躯体的效果。厄斯塔什十年后重拍了《佩萨克的少女》，以便在新版的基础上对比和协调它们："吸引我的是时间的观点"。《我的小爱人》是两部曲，第一部表现乡村儿童的躯体态度，而第二部却表现"虚假"的青少年态度，当这个城市少年再度返回乡村时，他只不过是一个看者和听者，他是在获得新认识中长大的。《肮脏的事》构成了态度和言语，听者和看者彼此衔接的两个角度。所有这些使《妈妈和妓女》成为了躯体及其姿态和声音态度电影的杰作。

现代电影建构在感知－运动或动作－影像模式的废墟上，如果这是真实的，那么，在"观淫癖－姿势"的组合中存在着一个新的运作成分，只要姿势是无辜的。无论阿克曼还是厄斯塔什，都不能竭尽这种电影的财富。这是一个殷实的领域，人们只能从中测定各型风格并通过不同的作者建构类别同一性（"后新浪潮"的东西）。我们以贝尔卡拉和里莫辛的《假逃跑者》为例，它安排了一个奇怪的仪式，它是想让一个成年人（持摄影机的人?）感受和协调青年人的躯体态度，他是观看它们的人，他构成一个衔接所有意外逃跑罪行和替代从一个罪行到另一个罪行的叙

述的姿态。[1] 雅克·杜瓦荣把《小妞》拍成了一部姿势巨片：一个低能人带走了一个无人照看的小女孩，让她处于谷仓布景制造的无辜态度之下。他们在一个随便做成的假监视器的注视下，躺着、坐着、吃饭、睡觉（警察根本不信，他们因此编造一个根本不存在的故事，即一部以诱拐和强奸为主题的动作片）。在杜瓦荣大部分影片中，如《头上指头》，它的主题与《妈妈和妓女》相似，《女海盗》从一个朴实的女孩窥视的眼中将躯体态度推向疯癫。杜瓦荣运用可塑性极强的两部曲形式，充分表现了躯体在姿势之间摆动的两个极端。态度的风格化总是形成一种与戏剧截然不同的电影戏剧化。但在这方向，菲利浦·加雷尔走得最远，因为他创造了一个真正的躯体礼拜仪式，他把躯体给了一个神秘仪式。这个仪式的人物只有玛丽·约瑟夫和孩子，或者他们的替身（《处女的床》、《回忆玛丽》、《启示者》、《神秘的孩子》）。然而，尽管它是揭示电影，但它绝不是虔诚电影。准确地讲，如果仪式是神秘的，这

---

① 让·纳尔波尼在《色情描写》中将《假逃跑者》与贡布洛维奇的小说进行了比较（1983 年 11 月《电影手册》第 353 期，1983 年 11 月，第 53 页）。同电影一样，小说表现一个成年人物，他看到一些年轻人的态度，它们是无辜的、被强加的，甚至是“色情”的、灾难性的。“他们举过头顶的手不情愿地碰在一起，而就在此时，它们又被粗暴地拉下来。两个人仔细注视着他们握在一起的手。然而，突然倒在地上。人们不知道是谁的原因，只知道是他们的手使他们倒下。”（《色情描写》，朱利亚尔出版社，第 157 页）

是因为加雷尔采用的三个人物“早于”传说，即在他们变成传说或者形成神圣故事之前。“约瑟夫和玛丽在有孩子之前彼此说了些什么?”戈达尔提出的这个问题不只表明了戈达尔的计划，还概述了加雷尔的成果。在加雷尔的早期影片中，人物的戏剧呆板性较为突出，并被逐渐归之于基本躯体的物理学。加雷尔在电影中所表现的，是三种躯体的问题：男人、女人和孩子。这是像武功歌一样的神圣故事。《启示者》的开头很妙，让人在黑暗中猜测躲在穿衣柜上的孩子的命运，随后表现那扇可以看见父亲过度曝光的背影的门，最后表现跪在父亲面前的母亲。每一个躯体根据三种组合方式在一个像地上云朵的巨床上抱成一团。这个被经常提到的孩子有时也会缺席（《回忆玛丽》），或者由另一个不同于我们看到的孩子代替（《神秘的孩子》）。这是三个躯体的问题在电影学方面和在物理学方面同样得不到解决的信号。孩子本身是问题的焦点。姿态围绕着他而形成，如《二十年后看巴黎》中（《泉街》一集）：第一种是正在讲述一个女人的故事的男人的态度。这个女人说“我想要一个孩子”，然后就消失了；第二种是同一个男人坐在女人家中等待的态度；第三种是他们成为情侣的态度和姿势，第四种态度是他们分手，男的想再见到她，可是女的告诉他她曾有一个孩子夭折了；第五种是当他得知她已经去世时，自己也自杀了，他的躯体充满影像，慢慢摇摆，影像这时变成积雪，就像这种姿势不会停止。这时，孩子是作为不可确定点出现的，男人和女人

的态度都据此进行分配。在加雷尔的作品中也是如此，两部曲的形式也被迫围绕着一个空白的接点，这就是不可能到达的界限或非理性的分切。它不仅分配态度，还分配白与黑、冷与暖，作为态度需要的条件，或者躯体构成的成分。在《集中》中，它们是两间涂彩的房间，卧床的两端，冷与暖。在《处女的床》中，它们是两个主要布景：白色的阿拉伯村落和阴暗的布列塔尼要塞城堡，基督的神秘和格拉尔的调查。在《深夜有自由》中，它们是两个截然不同的部分：代表丈夫先背叛妻子的黑色影像（被抛弃的妻子在黑暗的空无一人的剧院里一边织毛衣一边哭泣），代表妻子先背叛丈夫的白色影像（两个人物在田野上拥抱，田野上晒着衬衣和床单，风吹掀它们，遮住了人物，也遮住了银幕）；它们是热与冷的交替，既是深夜中火或光的热度，也是在冰水中找到的白色毒品的冰冷（如在《神秘的孩子》中，人们可以透过咖啡馆的窗户看见那个男人背影，而窗外的女人影像也是背影穿过大街去找小贩）。在加雷尔的作品中，过度曝光和曝光不足，白与黑，冷与热都是躯体的构成因素及其姿势的成分。[①] 它们是“创造”躯体的类别。

---

① 让·都歇（《菲利浦·加雷尔的自传电影》，载《杰拉德·古朗构建的加雷尔》，43 摄影棚出版社）：“孤独表现为两种感觉：冷与热。比如：《炼金炉》就是一部关于火的影片。《内心伤痕》则是关于火和冰的影片……热的、灼的、发烧的、紧张的看法都能突出冰冷世界的基本特征。”

“影像缺席”，即银幕的全黑或全白，在当代电影中具有决定意义。这是因为，正如诺埃尔·布赫所指出的，它们不再具有单纯的化入化出的连接标点功能，而是介入影像与其缺席的辩证关系之中，并获得一种纯结构的价值（如实验电影中布雷克海奇的《黑色思考》）。[①] 我们认为这种全黑或全白的新价值与前面分析过的特征相吻合，一方面，重要的不再是影像的配合，及其配合的方式，而是两个影像间的空隙；另一方面，连贯影像的分切不再是理性的，标明这个的结束或那个的开始，而是非理性的，它既不属于这个也不属于那个，具有自身的价值。加雷尔懂得赋予这些非理性分切以异常的密度，致使前面的影像系列没有结尾，后面的影像系列没有开始，这两个系列都汇集于它们共同的界限，即银幕的全白或全黑。此外，全白或全黑的银幕还变成多变性的载体，如：全黑银幕和曝光不足的影像，指让人猜测正在形成的隐约体积的深黑色，或者由固定或活动光点表现的黑色，及所有黑与火的关系；全白银幕和曝光过量的影像，指奶色影像，或者由纷飞的雪花形成的积雪影像……在《神秘的孩子》中，闪光灯被经常用来创造影像，突出黑色与白色的表现力。纵观加雷尔的所有影片，全黑或全白银幕不再只具有结构价值，还具有遗传价值，加雷尔通过变化或色调获得了构成躯体的力量（主要躯体、男人、女人和孩子），创造姿势

① 诺埃尔·布赫，《电影的实践》，伽利玛出版社，第85—86页。

的力量。[①]这或许是建构电影的首次出现，是名副其实的建构元素，即建构躯体，并以此恢复我们对世界的信任，恢复我们的理性……电影能否做到这一步，值得怀疑，但是，假如这个世界变成了一部我们不再相信的坏电影，那么，一部真正的电影能否帮助我们恢复相信世界，相信消失的躯体的理性呢？同在其他行业一样，电影也是要付出代价的，永远要反对疯狂。[②]

加雷尔的作品给电影带来的能力还鲜为人知，恐怕要等较长的时间才能发挥效应，那么，在什么意义上，认为他是现代最伟大的作者之一呢？这需要再回到戏剧与电影对立的老问题上来。深爱戏剧的人们批评电影永远缺少某种东西，如出场，作为戏剧特权的躯体出场，电影只向我们展示用以刺激躯体的跳动的波纹和颗粒。当安德烈·巴

① 参见阿兰·菲利邦(《加雷尔》，43 摄影棚出版社)："《内心伤痕》的内容，如果不是生成和创造，还会是什么？我们处在世界前的世界中，那么，在过去或是在将来又有什么关系。这些没有年代限制……人们是来参加降生仪式的。这个孩子有许多表相，后来成为电影故事的媒介……如果说在《内心伤痕》中，火、土地和水被调动起来充当宇宙的早期时代，那是因为它们也是一个新生世界的原始成分，言语将赋予它生命。"菲利浦·卡尔卡索尼在一篇多少持保留意见的文章(《电影家》第 87 期，1983 年 3 月)中提及《起源的蓝色》(黑白片)时说："它是生成的色彩，出自于史前，它不仅是电影，而且也是每一种表演的末世学外貌，人物从中溯本求源。"

② 加雷尔有时提到他个人的故事已混入他的作品："在《水晶摇篮》的结尾，有一个女孩自杀了，在《回忆玛丽》中，我也这样说过：让我快点疯吧……直至它眷顾我的那一天，直至我在电影中发现理性。"(《电影手册》第 287 期，1978 年 4 月)

赞重新探讨这个问题时，他要寻找在什么意义上存在着另一种出场方式，即电影的出场方式，它既能与戏剧的出场抗衡，又可以借助其他手段提高自身的价值。[①] 但是，如果说电影没有向我们提供躯体的出场和不能为我们提供，这或许还是因为它另有目的，它向我们展示一个“实验的夜晚”或一个空白的空间。它操作着“跳动颗粒”和“闪光的尘埃”，它掩盖与任何自然感知相悖的本质混乱的可见物和悬念世界。它所制造的是在我们内心中生成的一个“陌生的躯体”，犹如思维中的非思维，它是仍能超越我们视觉的可见物。这些答非所问的做法正是让－路易·舍费尔在《电影中的普通人》中的做法，他的答案旨在说明，电影不以在感觉和情节上重构躯体出场为目的，而是根据白色、黑色或者灰色（甚至各种颜色），根据一个“尚未成为一种形态和情节的可见物的开始”实现躯体的早期生成。这是否是布莱松的《生成》的意图？不过，席弗所寻求的例子在电影史上随处可见，如德莱叶的作品，黑泽明的作品，我们相信加雷尔从中获得的不是系统的回顾，而是一种更新的启示，这种启示使电影与其自身的本质至少是其本质之一不谋而合，即一种过程，一种在中性影像——白色的或黑色的，积雪的或闪光的——的基础上建构躯体的过程。这个问题固然不是躯体出场的问题，但它是能使我们根据意指缺席的东西恢复对世界和躯体信任的问

① 巴赞，《电影是什么?》，《戏剧与电影Ⅱ》，第150页及以下各页。

题。摄影机应该创造符合躯体生成和成为躯体最初姿势形式连贯的运动或位置。这个在躯体电影中属于加雷尔的专利呈现一种几何形式，通过点、圆和半圆建构世界，与塞尚的作品有些类似，世界的黎明同点、面、体积、断面联系起来，不是作为抽象的形态，而是作为生成和诞生。在《启示者》中，女人经常是一个固定点、静止点和否定点，而孩子则围着女人转，围着床和树转，男人总是画半圆，保持他同女人和孩子的关系。在《不协调的孩子们》中，摄影机首先锁定舞蹈，而后开始围拍两个舞蹈者，距离的远近取决于舞蹈者的节奏和变化的光线。在《内心伤痕》的开始，移动摄影让人物转动一个整圆，然后摄影机锁定他，好像他在做侧面运动，寻找同一个谈话者。在《回忆玛丽》中，当玛丽在诊所中毒时，约瑟夫却转过身来，看着摄影机，这种位置的变动好像意味着玛丽被连续抬上不同的在立交桥上行驶的汽车。由于涉及躯体，所以每一次都需要建构空间。那么，适用于这三个基本躯体的东西，同样也适用于其他的三位一体，如：人物、电影人和摄影机，让它们“处于尽可能好的姿势中，如果我们站在行星位形的角度，就是把它放在最有利的天体位置上”[①]。

杜瓦荣的贡献是两个整体间的，同时在两个独立整体

① 菲利邦，《孩子－电影》，《电影手册》第344期，1983年2月，第29页。关于加雷尔作品的运动和躯体，参见让·纳尔伯尼的《说出的地点》，《电影手册》第204期，1968年9月。

之中的躯体状态。特吕弗是此途的开路者(《朱尔和吉姆》、《两个英国姑娘》),而厄斯塔什在《妈妈和妓女》中建构了属于无选择空间。杜瓦荣进一步更新和拓展了这个模糊空间。躯体－人物,如《头上指头》中的面包店学徒、《哭泣的女人》中的丈夫、《女海盗》中的少妇,他们徘徊在两个女人,或一个女人和一个男人之间,特别是在两个团体、两种生活方式、两个持不同态度的整体之间。我们完全可以认为两个整体中有一个是占优势的,如过路的姑娘把面包师还给了属于他的未婚妻;快乐的女人把那个男人还给了哭泣的女人,当她明白她自己只是一个幌子或借口时。在《女海盗》中,如果说这种优势不是预定的,那么,根据杜瓦荣本人的声明,它是拍卖的目标,决定着主人公的命运或者她的卖价。然而,这里还存在着另一种东西。这倒不是说人物模糊不清,而是说这两个整体确实不同,人物或者人物代表的躯体根本无法在它们中间进行选择,这是一个不可能的姿势。杜瓦荣作品中的人物就处在这种无法识辨差别的境况之中,从心理学上讲,他并非模糊不清,甚至恰恰相反。但是,优势对他毫无用处,因为他是在一个不可分辨的区域栖身。谁是母亲,谁是婊子?即使我们替他做出决定,也于事无补。他的躯体将永远保留某种不可确定性的痕迹,即生活的过程。或许正是这一点构成了躯体电影和动作电影的基本对立。动作－影像包含一个空间,即目的,障碍、方法、从属关系、主次关系、优势和抵触在这里得到分配。我们称这个完整空间为神经经络空间。然而,躯体首先被置于另

一个空间，在这里，不相称的整体既彼此相护，又互为对手，不可能按照感知－运动的模式组织它们。它们被应用于交错的视角，无法识辨它们，尽管它们是不同的，甚至是不相容的。这是前动作空间，是孩子，或是小丑，或两者经常光顾的空间。这是前神经经络空间，如同一种心灵变化，并不涉及精神的不确定性，而是涉及躯体的不可分辨性。较之统一整体的目的和方法，障碍不像在动作－影像中那样容易被确定，它被分散在一种来到这个世界，归属这些彼此不相容，却又并存的整体的“方式的多样性中”[①]。杜瓦荣的力量在于把这个前神经经络空间，这个交错的空间变成了躯体电影特有的对象。他从中塑造人物，创造了这种发现退化的空间（《浪荡女》）。因此，他不仅拆解了经典电影的动作－影像，还发现了作为非思维的躯体无选择，它是精神选择的项背或逆转。正如戈达尔的《各自逃命》中那段对话：“你选择吧……不，我不选择……你选择吧……我不选择……”

2

“给我一个大脑”是现代电影的另一个形态。这是不

① 关于这个前神经经络空间，前动作空间，视角交错和心灵变化，参见吉尔贝尔·西蒙东，《个体及其心理－生理生成》，P.U.F. 出版社，第 233—234 页。

同于躯体电影的心智电影。实验电影分为两个领域：日常或仪式的躯体物理学；形式或非形式的精神“本相学”(这是贝尔代多的说法)。但是，实验电影根据两种过程发展了这种差别，一是具体的，一是抽象的。然而，对创造多于实验的电影而言，抽象和具体不是恰当的标准。我们知道爱森斯坦早已打出心智或大脑电影的旗号，他认为这种电影比普多夫金的躯体物理学，或维尔托夫身体形式论都更加具体。其实，它们都不乏具体和抽象。大脑电影或躯体电影都需要情感张力或激情。戈达尔创造了躯体电影，雷乃创建了大脑电影。但它们谁也不比谁更抽象或更具体。无论是躯体还是大脑都是电影需要人们给予的东西，它要提供的东西，它本身要创造的东西，以便能在抽象和具体这两个方向上同时建构它的作品。因此，差别不是具体与抽象的问题（实验的情况除外，不过，即便如此，也常混乱不清)。大脑的心智电影和躯体的物理电影可以在别处寻找它们差别的根源，这种根源是可变的，既可存在于那些只对两个极端中的一个感兴趣的作者电影中，也可存在于那些同时用两个极端创作的作者电影中。

安东尼奥尼是双重创作的完美典范。人们常常希望在把孤独和不可交流性作为现代世界悲哀特征反映的主题中，找到其作品的一致性。但是，他认为我们是以两只不同的脚走路：一只是躯体，一只是大脑。他在一篇绝妙的文章中解释说，面对重大的变化，我们的知识随时准备更新，可我们的道德和我们的情感却仍然是不适应价值和不

再有人相信的神话的俘虏，而且为了解脱自己，只能求助于可怜的无耻的色情或神经质的方法。安东尼奥尼没有批评现代世界，因为他对其可能性深信不疑，他所批评的，是世界上现代头脑与疲惫、老化、神经质的躯体的并存现象。因此，他的作品基本上贯穿着一种符合时间－影像两个方面的二元论，即将过去的所有重负，世界上的所有疲倦和现代神经质置于躯体之中的躯体电影和发现世界的创造性，及其来自新时空的色彩和因人工智能而倍增力量的大脑电影。[①] 如果说安东尼奥尼是一个色彩大师，这是因为他始终相信世界的色彩，相信创造它们和更新我们大脑全部知识的可能性。他不是一个面对世界交流的不可能性只会呻吟的作者。其实，世界充满缤纷的色彩，而在这个世界上寄居的躯体仍是平庸和平淡的。世界期待他的居民而他们却沉沦于神经症之中。但这又是一个应该留意躯体，探究其疲倦和神经症，获取其色彩的理由。安东尼奥

① 因此，神经官能症不是现代世界的后果，它更多的是我们与这个世界分隔，不适应这个世界的后果（参见勒布劳翁，《安东尼奥尼》，塞格尔出版社，第104—106页）。相反，大脑倒是符合现代世界，包括它被分解为电子脑或化学脑的可能性。这是大脑与色彩的碰撞。不是因为它粉饰世界，而是因为对色彩的处理是“新世界”意识觉醒的重要因素（色彩校正器、电子影像……）。针对所有这些问题，安东尼奥尼指出《红色沙漠》是他创作的转折点（参见《作者的策略》中《让－吕克·戈达尔对安东尼奥尼的采访》，电影手册和明星出版社联合出版）。安东尼奥尼的一项“技术处理温和”的计划表现了一个疲惫不堪的人仰天死去，看着“湛蓝的天空变成了玫瑰色”（阿尔巴特罗出版社）。

尼作品的一致性是躯体－人物与其疲倦和过去的对应，是大脑－色彩与其所有未来潜力的对立，但这两者构成同一个世界，我们的世界，它的希望和它的绝望。

安东尼奥尼的这种表述只适用于他本人，是他创造出它。躯体并不注定要僵化，大脑也不注定接受新事物。但重要的是大脑电影重新聚合各种力量的可能性，因为躯体电影也能集汇所有力量。所以，这是两种不同的风格，其差别本身仍在继续变化，如戈达尔的躯体电影和雷乃的大脑电影，卡萨维茨的躯体电影和库布里克的大脑电影。躯体中寄存的思维并不少于大脑中存在的刺击和暴力。两者包含的情感也无厚薄之分。大脑指挥躯体，因为它只是大脑的一个赘生物，反过来，躯体指挥大脑，因为大脑是它的一部分。这两种情况不属于相同的躯体态度，也不属于相同的大脑姿态。这就是大脑电影之于躯体电影的特殊性所在。如果我们审视库布里克的作品，我们会看到大脑被搬上银幕的程度。尽管躯体态度达到了最大限度的张力，但它们仍隶属于大脑。这是因为在库布里克的作品中，世界本身就是一个大脑，存在着大脑与世界的认同，如《稀奇博士》中的闪光的大圆桌，《2001 年漫游太空》中的巨大的电脑，和《闪灵》中的美景饭店。《2001 年》中的黑色石头既支配天体状态，又支配大脑阶段。它是地球、太阳和月亮三种躯体的灵魂，也是动物、人类和机器三种大脑的胚胎。如果说库布里克更新了人教的旅行的主题，这是因为世界上的任何旅行都是一种大脑的开发。世界－大

脑就是《发条橘子》，或者是球棋游戏，将军可以根据消灭士兵和攻占阵地的报告计算自己晋升的机会（《光荣之路》）。但是，计算有失误的时候，电脑有出错的时候，因为大脑这个理性系统并不比世界这个理性系统更高明。世界与大脑的认同，即自动装置，不构成整体，它构成一条界限，一个连接外在和内在，让它们碰面，对比或对立的脑膜。内在，就是心理学，过去、退化，是一整套损伤大脑的深层心理学。外在，就是星系宇宙学，未来、进化，是一个摧毁世界的完整的超自然力。这两种力量都是死亡的力量，它们彼此拥抱、交换，并且在界限上无法辨认。《发条橘子》中，阿莱克斯的疯狂暴力是服务于内在精神错乱秩序之前的外在力量。在《漫游太空》中，自动装置在被进入外在的宇航员切开脑叶之前，已经被破坏在内在中。那么，如何确定在《闪灵》中来自内在和外在的东西，超感官感觉和幻觉反射的呢?[①] 世界－大脑与从两个方向穿透脑膜的死亡力量是绝对不可分隔的，除非它们能在另一个维度上达成妥协，即一种既能安抚外在和内在，又能再造一种像协调的星球轨迹中整体的世界－大脑的再生脑膜。在《漫游太空》的结尾部分，胎儿球体和地球球体从第四维空间有幸进入到一种不为人知的将死亡变为新生命的，不可公度的崭新关系中。

① 我们通报了米歇尔·西蒙的重要分析，特别是他关于《漫游太空》和《闪灵》的分析。见其《库布里克》一书，卡尔曼－勒维出版社。

在法国，正当新浪潮推出调动全部思维的躯体电影时，雷乃创造出支配躯体的大脑电影。我们已经看到，世界和大脑的状态如何在《我的美国叔叔》中生理－心理的阶段中（三种大脑），或在《生活是一部小说》的历史年代中（三个年代）获得一致的表现。环境是精神状态，如同精神状态是地图绘制术一样，两者在彼此中完成结晶化、几何化和矿化过程（《死之恋》中的急流）。大脑与世界的认同是《我爱你，我爱你》中的精神圈，它可以是毁灭营的恶毒组织，也可以是国家图书馆的宇宙－精神结构。[①] 在雷乃的作品中，这种认同不常出现在整体中，而是经常出现在一种极化脑膜的层次上，这种极化脑膜不断地使相对的外在和内在进行交流和交换，让它们发生联系，相互切入，彼此相关。这不是整体，它更像是两个交流或关系完美的区域，它们不再是对称的和同步的，如《斯塔维斯基》的两半大脑。[②] 在《天命》中，炸弹是酗酒的浑身骨头作响的老小说家躯体状态的一部分，也是电闪雷鸣的宇宙状态和枪林弹雨的社会状态的一部分。这个

① 布诺尔，《阿兰·雷乃》，塞格尔出版社，第67页（关于《世界的全部记忆》）："雷乃在我们大脑的影像上拓展出一个宇宙。那些在他镜头前发生的事情突然发生了变化。我们不知不觉地从文献的真实性滑向另一种真实性……被转换的布景成为我们自身影像的写照。因此，图书管理员……会表现出信使的紧张和神经质的表情。"

② 参见贝纳尤恩引用的访谈录，《想像的测量员阿兰·雷乃》，斯托克出版社，第177页。

使外在和内在彼此而对的脑膜叫记忆。如果说记忆是雷乃作品的鲜明主题，那就没有理由寻找较细腻的潜在内容，而是应该评估雷乃对记忆概念进行转换的意义（这种转换与普鲁斯特或柏格森所完成的转换同样重要）。因为，记忆肯定不再是拥有回忆的功能，它是一种脑膜，它以尽可能多的方式（连续性，还有不连续性、包容性等等）使过去时面适应真实层次，从一个无所不在的内在中和必将到来的外在中提取它们，两者都紧紧咬住它们相逢的现在。前面已经分析过这些主题。如果说躯体电影主要涉及直接时间－影像的一个方面，即根据以前和以后形成的时间系列，那么，大脑电影则发展它的另一方面，即根据其特有关系的并存性形成的时间秩序。

但是，如果记忆使相对的内在和外在作为内部事物和外部事物进行交流，那么，还必须让绝对的外在和内在直对和并现。勒内·佩达尔曾经指出奥斯维辛和广岛在多大程度上成为雷乃全部作品的范围，雷乃作品中的主人公与"拉扎尔式英雄"有多么接近，而凯罗尔则把他变成新小说的灵魂表现他与毁灭营的重要关系。[①] 雷乃影片中的人物确实是拉扎尔式的，因为他起死回生，从死亡国度归来；他经历了死亡，并在死亡中再生，他保留着死亡痛苦的感知－运动。尽管他没有亲临过奥斯维辛，尽管他没有亲临过广岛，

① 勒内·佩达尔，《阿兰·雷乃》，电影研究丛书，第八章。参见凯罗尔，《异物》中《为了一种拉扎尔式传奇故事》，10～18出版社。

他经历了临床死亡，在表面死亡中偷生，从死人堆里返回，如奥斯维辛或广岛，格尔尼卡或阿尔及利亚战争。《我爱你，我爱你》的主人公并不只是自杀，他向他所爱的女人卡特琳求救，可她却像一片沼泽、一股落潮，像黑夜和泥潭，死者皆因溺水而亡。这是《斯塔维斯基》中一个人物所说的话，我们不妨这样理解，在所有记忆时面之外，存在着这种搅乱记忆时面的振动，如这种形成绝对和再生大难不死者的内在死亡。而大难不死者，绝处逢生者又不可避免地走向外在死亡，作为绝对的另一面降临在他的头上。《我爱你，我爱你》让这两种死亡相遇，即他得以逃生的内在死亡，降临在他身上的外在死亡。我们认为《死之恋》是电影史上最富雄心的影片之一，表现了主人公逃脱的临床死亡和最后死亡再次降临他头上的过程。“一条半深的小溪”将这两者彼此分开（很明显，医生第一次没有误诊，也不是幻觉，它只是表面或临床死亡，即大脑的死亡）。从一种死亡到另一种死亡是绝对内在和外在发生关联的结果，即一个比所有过去时面更深远的内在，一个比所有外部真实层次更遥远的外在。在这两者间、两地间，好像有鬼魂临时栖居于大脑－世界之中，因此，雷乃“坚持保留他所表现的生命的幽灵特征，并坚持把它们规范在那些注定随时光顾我们精神空间的鬼魂的半个世界中；这些怕冷的英雄……穿着厚厚的而且过时的衣服”①。雷乃的人物不只是来自奥斯维辛或

① 见（《电影家》第103期，1984年10月，第40页）（转下页）

广岛，换句话说，他们是哲学家、思想家，有思维的人。因为哲学家是经历过死亡，起死回生，又走向另一种或同一种死亡的人。布琳娜·哈维在一篇十分活泼的童话中说，她对哲学一窍不通，但她非常喜欢哲学家，因为他们给她留下双重印象，即他们自己相信他们已经死亡，他们经历过死亡；但他们又相信他们虽死犹生，只是怕冷，身心疲倦和忧心忡忡。[①] 波丽娜·哈维认为，这可能是一个令她发笑的双重错误，但我们认为，这是一个双重真理，尽管它也使人发笑。哲学家是自认为无论错对都能起死回生和无论如何都要重返黄泉的人。哲学家从死亡中来，又回到死亡中去。这是柏拉图以来哲学的生动写照。当我们认为雷乃的人物是哲学家时，我们不一定认为这些人物要谈论哲学，也不一定认为雷乃在电影中“传播”哲学思想，而是认为他发明了一种哲学电影，一种思维电影，在电影史上它是全新的，在哲学史上是最鲜活的，它同它的不可替代的合作者一道建构了哲学与电影的奇妙姻缘。让思维与奥斯维辛和广岛产生某些关系，这是战后大哲学家和大作

（接上页）让－克洛德·波纳关于《死之恋》的文章。波纳强调男人和女人的职业，如过去的考古学家、未来的植物学家。如果男人经历内在死亡，那么女人则经历外在死亡。伊莎格布尔在谈到《斯塔维斯基》时认为：“一个突然捉住人物的过去和一个旨在构成人物和作为毁灭人物机器的未来同时碰撞。”（《从一个影像到另一个影像》，中介出版社，第205页）

① 波丽娜·哈维，《原子和星云的舞蹈》，载《十位魁北克作家的十种新幽默》，十五出版社。

家们所表现的内容，也是从威尔斯到雷乃的重要电影作者们所表现的内容，只是这一次，最为严肃。

这就是死亡崇拜的项背。在绝对的两个方面之间，两种死亡之间，内在死亡或过去，外在死亡或未来，记忆的内部时面和真实的外部层次相互混和、钳入、超越，形成一个完整的文化的生命。它既是宇宙生命，也是大脑生命，并把光芒洒向这两个极端。这是鬼魂们咏唱的歌，但也是生命之歌。雷乃的《梵高》是一部杰作，因为它表现了在内在的表面死亡，如精神病的打击和外在的最终死亡如自杀之间，内在生命的时面和外部世界的层次以一种加速度的方式急速发展、相互钳入、交错，直至银幕最后变成黑色。[①] 然而，在这两者中，哪一种出现的光芒是生命本身呢？某种创造贯穿着这两个极端，它之所以是真实的，只是因为它是在表面和真实死亡之间形成的，由于它一闪而过，只能照亮这个空隙。在生命之光相互拥抱中，过去时面下沉，真实层次上升：这就是雷乃称之为“感情”或“爱情”，看作是心理功能的东西。

雷乃总是讲，吸引他的是大脑的机械原理、心理运作、思维过程，并认为这些才是电影的真正元素。大脑或心智电影，并不是抽象的，因为人们可以看到感情、情感或情爱都是大脑－世界的重要角色。问题应该是弄清“经典的”心智电影，如爱森斯坦的作品与现代的心智电影，如

① 佩达尔，《阿兰·雷乃》，第22—23页。

雷乃的作品，存在何种差别。因为爱森斯坦早把电影与思维过程等同起来，因为它必须在大脑中发展，必须包含感情或情爱。心智电影早已成聚集夸张和有机大脑的整体。雷乃的声明与爱森斯坦的声明有异曲同工之妙，即大脑过程是电影的对象和动力。[①] 然而，情况发生了变化，这无疑与对大脑的科学认识有关，甚至与我们同大脑的个人关系有关。因此，心智电影发生了变化，并不是因为它变得更加具体（它从一开始就如此），而是因为我们的大脑观念和我们同大脑的关系同时发生了变化。“经典的”观念遵循两个轴心发展：一方面是聚合作用和区分作用；另一方面是通过邻接和相似获得的一致性。第一个轴心是观念的规律，心智电影在构建运动时，被不断地聚合在某个整体中，因为它表现整体变化；并被不断地根据对象进行区分，因为它处于它们之间。因此，这种聚合作用和区分的结合把运动界定为观念的运动。第二个轴心是影像的规律：相似性和邻接性决定着人们连接影像的方式。这两个轴心根据吸引原则，彼此融合，以获得影像和观念的一致。事实上，当整体的观念在一个协调的影像的连贯中被外化时，才会被区分，而当影像在一个包含它们的整体的观念中被内化时，才会协调一致。这是作为协调整体性的知识的理想模式的由来。它支撑着经典表现方式。相反地，即便是整体的本质上的开放特征也不能损害这种模式，因为画外体现一种延伸的可

① 参见伊莎格布尔的雷乃－爱森斯坦相似论，第190—191页。

一致性和超越那些给定的影像，但它也表现包含影像可延伸连贯（画外的两个方面）的正在变化的整体。我们已经看到爱森斯坦，这位电影界的黑格尔如何对这一观念进行重要概述，它是包含公度性和吸引性的开放型螺旋体。爱森斯坦本人并不掩饰这种支撑整个概述并使电影成为地道的大脑艺术的大脑模式，即大脑－世界的内心独白："剪辑的形式是思维过程规律的重构，它也在重构正在发生的变化的真实"。这是因为大脑既是聚合作用与区分作用的垂直构成，也是一致性的横向构成。长期以来，我们同大脑的关系始终遵循这两条轴心。无疑，是柏格森（他和叔本华一样是提出大脑新观念的极少哲学家之一）引进了转换的一个深层因素，即大脑只是刺激与反应之间的一段空隙、一片空白，仅此而已。然而，不管这个发现多么重要，但这段空隙还得服从于一个在此表现的实施聚合作用的整体，如同服从于超越它的一致性一样。[①] 换一个领域也是这样。我们可以认为无论从隐喻，还是从换喻的角度（相似性－邻接性），无论是从意义段，还是从范例的角度（聚合作用和区分作用），语言学保留着经典的大脑模式。[②]

大脑科学认识演进导致了一次普遍再分配过程。这个

① 柏格森，《记忆与材料》，第三章。

② 在雅各布逊的著作中（《儿童语言与失语症》，午夜出版社），我们可以清楚地看到雅各布逊承认这两个轴心，但侧重于协调轴心。还应该研究乔姆斯基著作中的大脑模式的韧性。有关电影的理解问题，很显然，是由受语言学启发的符号学提出的。比如，在克里斯蒂安·麦茨的（转下页）

过程如此复杂以致我们不能用决裂一词以蔽之，或许可以称它为新方向，因为它只能有限度地产生决裂经典影像的效果。但我们与大脑的关系或许也发生了变化，而且它超越任何科学，实施它与旧关系的决裂。一方面，聚合作用和区分作用的有机过程越来越涉及相对的内在性和外在性的层次，并通过它们的中介，又涉及一个绝对内在和一个绝对外在，产生拓扑学上的关联：即出现了一个拓扑学的大脑空间，它需穿越相对的区域实现那个比任何内部领域更深远的内在和那个比任何外部领域更遥远的外在的并现。[①] 另一方面，协调过程越来越多地碰撞大脑连续网络的分割，处处是特大裂缝，它们不只是需要越过的空白，而且是一些偶然机制，它们每时每刻会影响协调讯息的发送和接收，发现了一个概率的或半偶然性的大脑空间，即："一个不确定的系统"[②]。我们或许可以根据这两个方

① 吉贝尔·西蒙东分析了这些不同点：聚合作用和区分作用过程如何涉及一个有机的内部和外部环境的相对分配；它们又是如何涉及一个在大脑的拓扑结构中表现出来的"绝对的内在性和外在性"（第260—265页："大脑皮层不可能按照欧几里得方式被完整表现出来"）。

（接上页）著作中，什么是以电影－语言为论据的不言明的大脑模式？在符号学的发展过程中，我们认为弗朗索瓦·若斯对这个问题最有感觉；他的分析包含另一种大脑模式，但据我们所知，他并没有直接探讨这个问题。

② 这是神经元与神经元的接合和电子或化学传递的问题（参见让·皮埃尔·尚格的《神经人》，法雅尔出版社，第108页及以下各页）。接合的发现足以推翻大脑连续网络的看法。因为它带来不可限制的点和分切。但是，在电子传递接合的情况下，我们认为，根据数学的相类性原理，（转下页）

面把大脑界定为反集中系统。[1] 我们与大脑的关系变化绝不是因为受到科学的影响，或许恰恰相反，是我们同大脑的关系先发生了变化，又不知不觉引导了科学。心理学谈到许多躯体体验的关系，体验躯体的关系，但它极少提到被体验的大脑。我们所用的大脑体验的关系变得越来越脆弱，越来越不像“欧几里得”，并经历许多轻微的大脑死亡。大脑与其说是我们的控制，我们的手段或决策，莫若说是我们的问题或我们的疾病，我们的迷恋。我们没有效仿阿尔托，但他经历的和说过的有关大脑的事情却牵涉我们所有的人：“它的天线转向不可见物”，它具有“死亡复活”的能力。

我们不再相信那个作为思维内在性的整体，哪怕它是开放的，我们相信能潜身进来，抓住我们和吸引内在的外在力量。我们不再相信影像的一致性，尽管它可以超越空白，我们相信具有绝对价值并且使任何一致性折服的分割。不是抽象，而是这两个方面在界定着新“心智”电影。人们尤其可以从特西内和伯努瓦·雅各的作品中找到

（接上页）分切和点可以被认为是“理性的”。而化学接合的情况则恰恰相反，点是“非理性的”，分切也只具有自身的价值，不再属于被它分切的两个整体中的任何一个（事实上，在接合的缝隙中，一些小泡射放出许多化学中介的不连续量或“量子”）。这是一个偶然因素或半偶然因素在神经传递中具有越来越重要作用的缘故。《意识与大脑》，瑟耶出版社，第84—89页。

① 参见罗桑西耶和帕蒂托，《不适应社会的自动装置和反集中系统》，《交流》第22期，1974年。

佐证。这两个人竟然把现代电影构成基础的感知－运动的完结看作是取得的成果。但他们又不同于躯体电影。因为，他们认为（还有雷乃），大脑首先支配态度。大脑分割或驱除所有的内部一致性，它呼唤超越任何外部世界的那个外在。在特西内的作品中，协调影像，从橱窗上溜掉或消失，代之以人物应该追求的潮流以获得那个召唤他的外在，但他不一定能遇到它（《巴罗科》中的船，还有《美洲旅馆》）。[①] 相反地在雅各的作品中，影像的文学性功能（平淡、赘言、同语反复）破坏一致性，以便由阐释的无限性取而代之，而它惟一界限就是绝对外在（《音乐家杀人犯》、《橱窗儿童》）。[②] 从这两种情况看，这是一种新精神分析启示电影：给我一个口误、一个失败的行为，我可以重构一个大脑。这是外在和内在的拓扑学结构，也是每个连贯或中介阶段的偶然特征，它界定着新大脑影像。

---

① 关于协调的消失、橱窗和透明度的作用和主要人物反潮流的努力，见《电影手册》第333期（1981年3月）特西内同圣德里森的谈话录："在这个视角上，布景具有超越躯体功能的大脑功能。"

② 参见与雅克·费舍的谈话，《电影家》第31期，1977年10月："我认为，电影是一种文学的艺术……我的意图是要在影片中将所有具备隐喻命运的东西文学化"，如《橱窗儿童》中到处游荡的手杖。就是说，"无限的诠释"并不是通过隐喻、甚至联想的连贯而获得的，而是通过，我们看到联想的决裂和以文字影像为核心的重新衔接过程。这种方法使雅各贴近卡夫卡，并使他能够出色地完成《美洲》一集的改编工作。相反，在电影史上，最先受到精神分析启发的影片倒是使用了隐喻和联想。

与之相应的著名小说，是安德烈·别雷的《彼得堡》。这部杰作的故事氛围是一个精神圈，在大脑内部，人们挖了一条通道，以便与宇宙的空白进行交流。这里不再使用整体化方式，而是让内在叠于外在之上，这是一个脑膜的两面（如内在和外在的炸弹，即肚中和家中的炸弹）。它不再使用影像连贯的方法，而是采用重接零碎影像的方式（如魔鬼附体的那个穿红色化装外衣的人的出现）。这就是建构主义的小说，如同一场“大脑游戏”[①]。如果我们认为雷乃与别雷相似的话，这是因为他把电影变成了地道的大脑游戏，如《天命》中的有机宇宙的炸弹；《我爱你，我爱你》中来自时面转换的零碎影像。主人公只涉及他的过去的一个瞬间，但这个瞬间在连续冲洗中被永远地链接到一些可变的连贯中。再如那个幽灵般的城市，是世界和大脑的象征，它既可以是布洛涅森林，也可以是彼得堡，既是一个拓扑空间，也是一个概率空间。谈到此，让我们

① 安德烈·别雷，《彼得堡》（以及乔治·尼瓦的后记，这篇后记分析了别雷作品中“大脑游戏”的观念）。我们借用了雷蒙·吕耶的“再接的散象”的说法。他用这个说法描述著名的《马尔科夫链条》的特色：它们在涉及半偶然现象或从属性和偶然性的混合时，既不同于确定的连贯，也不同于偶然的分配（《生动形式的生成》，弗拉马利翁出版社，第七章）。吕耶证明马尔科夫链条如何介入生活、语言、社会、历史和文学。别雷的例子正是这个问题的最好佐证。更宽泛地说，神经链，如我们刚才确定的那样，和它们的接合点以及非理性点符合马尔科夫模式。它们是连续的抽取，是半偶然的连贯，就是说再接过程。我们认为，大脑是马尔科夫解释的特殊证明（在神经传达和接收之间，存在着连续，非独立抽取）。

回到经典电影和现代电影的重要差别的主题。所谓经典电影主要运用连贯影像，让分割服从于连贯，根据数学类比原理，分配两个影像系列的分割是合理的。从这个意义上理解，它们要么构成第一系列的最后一个影像，要么构成第二个系列的第一个影像。这就是以多种形式呈现的“淡入淡出镜头”的用意。但是，即便存在纯视觉分割，甚至假衔接镜头，它们也只是起简单的空隙作用，就是说，连贯影像必须超越的尚属运动的空白。简言之，理性分切总是确定影像系列间的可公度关系，并在这个基础上建构经典电影的整体节奏与和谐，与此同时，它们将协调影像整合到一个永远开放的整体性中。因此，根据构成运动－影像连续或连贯的可公度关系和理性分切，时间在这里基本上是间接表现的对象。这一伟大观念在爱森斯坦的实践和理论中登峰造极。[①] 不过，现代电影可以同老电影进行交

① 评论爱森斯坦的《战舰波将金号》的重要文章并不是一种实用理论，而是理论与实践的接合点、相契点。见《非冷漠自然》第一卷中《有机的与情感的》，第54—72页。不过，这篇文章谈到两个现象：整体与局部的可公度关联的必要性，如下面的公式：

$$\frac{OA}{OB}=\frac{OB}{OC}\cdots=n$$

如同螺旋形式一样；分配的各点是“合理的”，并且符合黄金分割的形式，这是一种必然性，分割式顿挫是一部分的结束和另一部分的开始，就像我们《从影片的一头到另一头》（n=O，618）。我们在这里只关注评论中最抽象的现象。因为它只在《战舰波将金号》一片影像中才有具体意义，面假衔接镜头的实践在爱森斯坦以后的作品中如《伊凡雷帝》并没有向这个公式提出质疑。

流，而且它们之间的差别极其有限。然而，界定它的理想方法是颠倒法，即让影像彼此脱节，让分切具有自主价值。分切或两个影像系列间的空隙不再是两个系列中任何一个的组成部分，它形同一个非理性分切，界定影像间的不可公度关系。因此，它也不再是协调影像必须超越的空隙。影像不一定非得是偶然性的，但在这里，只有服从于分切的重接，而没有服从于连贯的分割。如在《我爱你，我爱你》中，虽然同一影像再次出现，但它已被纳入一个新系列之中。至少，理性分切已不再存在，只余下非理性分切。因此，也不再存在由隐喻或换喻构成的一致性，只余下逐一影像的再接：不再存在协调影像的连贯，只存在独立影像的再接。不再是一个影像接着一个影像，而是一个影像加上一个影像，而每一个镜头的错格都与下一个镜头的画格有关。[①] 我们详细地看到戈达尔的这种间隙方法，更笼统地讲，是出现在布莱松、雷乃、雅各和特西内作品中被重新衔接起来的散像。这是一种全新的节奏，一种系列或无调电影，一种蒙太奇的新观念。因此，切割自身可以伸展和表现，如同全黑、全白银幕及其派生物和配合：如在雷乃的《死之恋》中，不断重现的夜晚蓝色的巨

① 让·皮埃尔·邦贝尔谈到戈达尔的《各自逃命》时说："在取景中，存在着拍摄的各种时刻。一个镜头的拍摄，就是取景，另一个镜头的拍摄，就是一个镜头对下一个镜头的错格，而剪辑，是最后的再取景……取景不再界定一个空间，而是刻印一个时间。"（《解放报》，1980 年 11 月 8 日）

大影像，或者上下纷飞的小羽毛或那些快速变化分布的颗粒。一方面，电影影像根据不可公度关系和非理性分切成为时间的直接显现。另一方面，这种时间－影像使思维与非思维，即不可回想性、不可解释性、不可确定性、不可公度性发生关联。外在或者影像的背面替代了整体。与此同时，空隙或者分切替代了一致性。

甚至抽象“本相学”电影也发生了相同的演进。根据简单的分期，它的第一时期为与两个轴心交叉的几何形态时期，一是垂直轴心，涉及其可理解成分的聚合作用和区分作用，一是横向轴心，涉及其运动－质料的连贯和转换。这是一种强大的有机生命力。它支配两个轴心的形象，并且有时给它传递类似康定斯基的线性“张力”（埃格林的《对角线交响曲》），有时传递更类似保罗·克利的点状外延（里希特的《节奏 23》）。在第二个时期，线与点脱离形象，与此同时，生命也脱离有机表现的轴心；力量转移到了无机生命之中，它有时在胶片上直接勾画连续的阿拉伯图案，通过点分割法从中获得影像；有时，通过让点在黑胶片的空白上闪烁孕育影像。这是麦克拉伦的无摄影机电影，它包含一种与声音的新关系，如《忧虑滚开》、《实验动画声音的车间》、《瞬间的空白》。但是，尽管这些元素发挥过重要作用，但第三个时期还是到来了：全黑或全白银幕是所有影像的外在，闪烁颗粒增加了作为非理性分切的空隙（托尼·康拉德的《摇曳不定的闪光》），环圈手法操作再接过程（乔治·兰多）。因此，电影不可能

在记录电影过程时不反射大脑过程。一个闪烁的进行再接的或画圈的大脑，就是电影。字母学派在这一方面已经走得太远，而继几何时代和“精雕细琢”时代之后，诞生了一种无摄影机、无银幕、无胶片的外延电影。任何东西都可以充当银幕，如人物的躯体，甚至观众的躯体；任何东西都可以替代胶片，这种潜在电影只需要大厅必备的声源，就可呈现在脑海和眼前。这是令人不安的大脑死亡，还是同为银幕、胶片和摄影机，同是内在和外在脑膜的新大脑的诞生？[①]

简言之，大脑的三个组成部分是点－分切，再接，全白或全黑银幕。如果分切不再是它所界定的两个影像系列中任何一个的组成部分，那就只剩下此处和彼处的再接过程。但如果它扩大了，吞并了所有影像，那么它就变成了银幕，成为独立于距离的联系。如黑色与白色，负片与正片，正面与反面，满盈与亏空，过去与未来，大脑与宇宙，内在与外在的并现或贴合。拓扑、概率和非理性这三

① 我们的分析过于扼要，以至于我们只能提供一些图书资料：1. 关于前两个时期，让·米特里《实验电影》，塞格尔出版社，第五章和第九章；2.关于最近的时期，多米尼克·诺凯，《实验电影的颂歌》，蓬皮杜文化中心（在此，人们尤其可以找到关于麦克拉伦的研究和关于美国地下电影的研究）；《法国实验电影三十年》，阿尔塞夫出版社（特别是关于字母学派，“扩大的电影”和莫利斯·勒麦特尔的研究）；《电影的复兴》，克林克西艾克出版社。还有已经提到的贝尔塔托的文章《本相学和仪式性》。关于美国地下电影中闪烁和环式手法，见P.A.西德尼的《结构电影》一文，载《电影、理论、阅读》一书。

个方面构成思维的新影像。每一个方面都可以自由地推绎出另外两个方面，并同它们一起形成一个循环：精神圈。

3

雷乃、斯特劳布夫妇，无疑是现代电影中最重要的西方政治电影家。但奇怪的是，这不是由于他们表现民众的出场，而是因为他们懂得表现民众的缺席，民众的不在场。如雷乃用《战争结束》影射人们看不见的西班牙；民众是否进入了旧中央委员会，他们拥护年轻的恐怖分子，还是拥护疲惫不堪的政治活动家？再如斯特劳布夫妇《没有和解》中的德国民众，在这个革命失败后的、由俾斯麦和希特勒建立起来的国家中，是否存在着可以被重新分化的民众？这是经典电影和现代电影的第一个主要区别。在经典电影中，民众虽然被奴役、被欺骗、被征服，甚至盲从或者麻木，但他们始终在场。比如苏联电影，在爱森斯坦的作品中，民众无所不在。在《总路线（旧与新）》中，他在表现民众方面，发生了一个质的飞跃，或者在《伊凡雷帝》中，他把民众变成了沙皇手中的利器。普多夫金的作品总是表现意识觉醒的过程，表明民众的正在形成的潜在存在，在维尔托夫和杜甫仁科的作品中通过两种方式表现一种统一意志，把不同的民族召集在关及他们共同的前途的熔炉之中。面这种统一意志在战前或战时也是美国电影的政治特征，但在这里表现的不是阶级斗争的曲折复杂

和意识形态的针锋相对，而是经济危机、反对道德偏见的斗争、惟利是图者和蛊惑人心的政客，这些表明了民众的意识觉醒，从灾难的低谷走向希望的顶峰（这就是金·维多、卡普拉或者福特的统一意志。因为，从西部片到社会正剧，这个问题都表现了民众的存在，无论在考验之中，还是在自我觉醒发现自我的方式中）。[①] 在美国电影和苏联电影中，民众总是出场，真实而不超现时，理想而不抽象。这就是电影作为大众艺术可以完全成为让民众当家做主的革命或民众艺术的观念的由来。但是，诸多因素阻碍了这种信仰，如希特勒上台，他给电影提供的对象不再是作为主体的民众，而是沦为奴隶的大众；斯大林主义，它用一党暴君式的一致性替代了民众的统一意志；美国民众的解体，它不再是令过去民众信服的熔炉和未来民众向往的摇篮（最先显示这种解体现象的是新西部电影）。简言之，如果说存在着现代政治电影，那它一定基于这样一个事实：民众已不复存在，或者正在消失……民众缺席。

无疑，这种真实也同样适用于西方，只不过很少由作者揭示，因为它被权力机制和多党体系所掩盖。相反，它在第三世界却十分明显。在第三世界，被压迫、被剥削的民族总是处于少数状态，缺少集体同一性。第三世界和少数民族派生出作者，他们有权认为由于他们的民族和他们

① 比如金·维多的作品中关于民主、社会和“领袖”的必要性。参见《正片》第163期，1974年11月（米歇尔·西蒙和迈克尔·亨利的文章）。

个人在这个民族中的处境等因素导致了民众的缺席。卡夫卡和克利是首先明确表明这种观点的人。前者认为："弱小民族的"薄弱文学应该替代"那种常常死气沉沉并处于瓦解边缘的民族意识"，应该在民众缺场的情况下，承担集体任务，后者认为：绘画需要一种"最后的力量"，才能在自己的"鸿篇巨制"中体现所有的局部，而最后的力量就是它所缺少的民众。[①] 这也是电影成为大众艺术最充分的理由。第三世界的电影工作者有时经常面对一些无知的陶醉于美国、埃及或印度电视连续剧和功夫片的观众。所以应该从这一点入手，研究这种体裁，以便从中提取缺场民众的种种因素（利诺·布洛卡）。少数民族的电影工作者有时走进卡夫卡描述的死胡同，即不"书写"的不可能性，用统治语言书写的不可能性，用其他方式书写的不可能性（皮埃尔·贝洛在《没有理智的国家》中发现了这种情况：不说的不可能性，说英语以外语言的不可能性，说英语的不可能性，为了说法语而定居法国的不可能性……），应该从这种危机状态入手，解决这个问题。民众缺场的结果不是要摈弃政治电影，相反地，它是政治电

① 参见卡夫卡，《日记》，1911年12月25日（以及1921年6月致布罗德的信）；克利，《现代艺术的理论》，中介出版社，第33页（我们找到了局部，但没有找到整体，我们还缺少这最后的力量。缺少与我们有关的民众。我们寻找民众的这种支持；我们已经开始与一个社团接触，给他们我们的所有，我们只能做到这些）。卡尔梅洛·贝内也认为："我从事大众戏剧。但缺场的正是民众。"（《戏剧》，第113页）

影。从此在第三世界和少数民族中建立的新基础。艺术，特别是电影艺术，应该以此为己任，即不要面对一个想像的、已在的民众，而要力求创造民众。当主人，殖民者宣布“这里从不存在民众”时，缺场的民众就成为了一种生成。如果他们是在贫民窟和旷野上，或者在少数民族居住区和新的斗争环境中被创造出来的，而必然带有政治性的艺术应该投身于此。

在经典政治电影和现代政治电影之间存在的第二个重要区别涉及政治－私人的关系。卡夫卡提出“博大”文学总是在政治与私人之间保留一条界限，无论它怎样变化。但在薄弱文学中，私人事务会立即具有政治色彩，并“事关生与死的裁决”。其实，在大国，家庭、夫妻、个人都在自行其是，尽管他们所行之事必然反映社会矛盾和问题，或者直接接受它们的后果。因此，私人因素在它追溯缘由，或者发现它表现的“对象”时，可以变成意识觉醒的诱因。从这个意义上讲，经典电影不懈地保存这条显示政治与私人对应关系和通过意识觉醒的中介，导致个人社会力量和政治立场转变的界限：普多夫金的《母亲》发现了儿子战斗的真正对象，接替儿子，继续战斗；在福特的《愤怒的葡萄》中，先是母亲心明眼亮，可当条件变化后，儿子取代了她。在现代政治电影中，情形不同，这里不存在任何界限确保哪怕是最小限度的距离或演变：私人事务直接融于社会或政治之中。在居内伊的《道路》中，家庭崇拜形成一个联盟网络，一个关系网，它们如此严密，以

至于人物必须娶他死去哥哥的妻子，而另一个人物则穿过雪原追寻他犯罪的妻于，以便在她犯罪的地方惩罚她。同《道路》一样，在《人群》中，最激进的男主人公被提前判处死刑。这类似于世俗田园式家庭。不错，重要的是这里没有“主线”，就是说没有从旧到新的发展主线，或者从这里燃烧到那里的革命的主线。这里有的，如南美电影，只是旧与新的并列或相互钳合，它“构成荒诞性”，呈“不规则形式”[①]。替代政治与私人对应关系的是截然不同的社会阶层的近乎荒谬的并存。所以在格劳贝尔·罗沙的作品中，民众的神话、占卜术和匪气正好是资产阶级暴力的世俗翻版，好像民众出于某种崇拜需要，将其在别处经受的暴力，加倍地复施于自己身上（《太阳国里的上帝与魔鬼》）。意识觉醒的被取缔，要么因为它是知识分于的空中楼阁，要么因为它被压制在安东尼奥作品中死人的空壳中，只能保留两种暴力并列和此去彼退的延续。

那么还有什么呢？还有人们历来拍摄的最重要的“暴乱”电影：暴乱不再来自意识的觉醒，而是意在让一切笼罩在恐惧之中，民众和他们的主人，甚至摄影机，它让一切发生不规则以借机传播暴力，就像个人事件卷人政治和政治事件牵涉个人一样（《恐惧的大地》）。这是罗沙作品中神话批评所采用的极其特殊的视角：它不意味着分析神

① 罗贝尔多·施瓦茨和他的“热带主义”定义。《现代》第 288 期，1970 年 7 月。

话，从中发现其世俗的意义或结构，而意味着还世俗神话在当下社会中的各种冲动状态，如饥、渴、性、力量、死亡、崇拜。在亚洲，人们仍然可以在布罗卡的作品中找到被神话掩盖的原始冲动和社会暴力的即时性，因为前者不是“自然的”而后者也不是“文化的”[①]。从神话中提取一个现时的，同时又限定生活不可能性的实际经验，这种方法可以通过其他方式来实现，但它会继续构成政治电影的新对象，如创造恐惧感、危机感。皮埃尔·贝洛的作品涉及危机状态，而不是恐惧状态。它更像是执著的探索，而不是原始的冲动。然而，这种对法国祖先的畸形探索（《白昼的统治》、《没有理智的国家》、《一个布列塔尼的魁北克人》）也在起源的神话掩盖下表现个人与政治界限的缺席，以及四处碰壁的殖民地人在这些条件下生存的不可能性。[②] 这一切的发生似乎说明现代政治电影已不再像经典电影那样建基于一种演进和革命的可能性上，而是建基于卡夫卡方式的不可能性上：不可容忍性。西方作者如果不落入纸糊民众和纸上革命者手中就不能避免这条绝路：这就是使科莫利成为一个真正政治电影家的条件，他把双

---

① 关于利诺·布洛卡的神话用法和他的冲动电影，参见《电影家》第77期，1982年4月（特别见雅克·费舍的文章《暴力》）。

② 关于贝洛作品中的神话批评，参见居伊·戈蒂耶的《真实的书写》和苏珊娜·都黛尔《皮埃尔·贝洛的书写》中的《王国的调查，三个男人、三种言语、一种语言》，艾迪利出版社。苏珊娜区分出系谱学、人类学和政治学三种绝境（第63页）。

重不可能性当做对象，如结伙的不可能性和不结伙的不可能性，“脱离团伙的不可能性和留在团伙的不可能性”[①]（《红色的影子》）。

如果民众缺席，如果意识、演进、革命不复存在，那就是说这种推翻一切模式本身也成为不可能的，不再存在由无产阶级或者由被联合或被统一起来的民众夺取的政权。而曾几何时，第三世界最好的电影工作者都对此坚信不移：罗沙的格瓦拉主义，查希纳的纳赛尔主义，美国黑人电影的黑人权力主义。然而，这说明这些作者仍具有经典观念的性质，因为这种转变过程是缓慢的，不易察觉，难以直接确定。敲响意识觉醒丧钟的，恰恰是这种意识的觉醒。没有纯一的民众，只有多样的民众和民众的无限性，只有为了改变问题而需要联合的民众或者不需要联合的民众。所以说第三世界的电影是少数民族的电影，因为民众处于少数的状态，因此说，民众缺场。在少数民族中个人事件会直接变成政治性的，如联合和统一的失败并不会重建专制统一，也不会重以民众为敌。现代政治电影就建基于这种破碎和分裂状况之上，这就是它的第三个区别。70 年代以后，美国黑人电影重返少数人居住区，追溯意识的觉醒，而且，它不再用黑人正面影像替代反面影像，而是加强对各种人“性格”的表现。每一次只创造或者再造一小部分影像，这部分影像不涉及动作的连贯，而

① 让－路易·科莫利，访谈录，《电影手册》第 333 期，1982 年 3 月。

是涉及被打碎的可通过纯听表现的情感或冲动状态。因此，黑人电影的独特性是一个新形式，即“必须向黑人自身开战”[①]（夏尔·布尔奈特、罗伯特·卡尔耐、海尔·格里马、夏尔·莱尼）。从另一方面看，它又是查希纳的阿拉伯电影的建构模式：《亚历山大为什么?》从一开始就展现相互交叉、钳合的多条情节脉络，其中有一条主线（男孩的故事），而其他各线则被用来陪衬，直至应和主线；再如《记忆》不再保留主线，任多种脉络齐头发展有直至汇集于作者的心脏病突发，如同内心的司法和判决，这好像是再问为什么是我？但在这里，内在的各条脉络已同外在线路发生了直接联系。在查希纳的作品中，“为什么”这个问题具有纯粹电影的价值，如同戈达尔作品中的“如何”。为什么，这是内在的问题，自我的问题：因为，如果说民众缺场，如果说民众被分成少数民族，那么自我首先就成为了民众，正如卡尔梅洛·贝内所说，成为我的原子的民众，也如查希纳所说，成为我的脉络的民众（格里马也说，如果说存在着黑人“运动”的多样性的话，那么每一个电影工作者本身就是一个运动）。然而为什么，这也是外在的问题，世界的问题，生来缺场的民众的问题。它有幸被创造出来就是为了给自己提出一个民众要向它提出的问题：亚历山大－我，我－亚历山大。许多第三世界的影

① 扬·拉尔托，《种族电影，少数民族居住区的历史》，《电影手册》第340期，1982年10月。

片都在无意间回想这种记忆，这甚至反映在片名上：贝洛的《世界组曲》，查希纳的《记忆》，克利非的《丰富的记忆》。这不是一种具有唤起回忆功能的心理记忆，也不是一种具有现存民众记忆功能的集体记忆。我们已经看到，它是一种特殊功能，用于维系内在与外在，民众事件与个人事件，缺场民众与缺场自我的关联，它是一层脑膜，是一种双重生成。卡夫卡曾谈及这种弱小民族记忆所具有的强力："一个弱小民族的记忆并不比一个强大国家的记忆短暂，它会因此对现存材料进行更深入的研究。"它用深度和远度弥补它在广度上的不足。它不再是心理的和集体的，因为"在一个小国中"，每个人只能继承属于他的那一部分，而不是超出这个部分之外的东西，尽管对它不了解，也不支持。这就是在一小块地方和在不断被交换的断裂的自我中所进行的世界与自我的交流。世界的完整记忆似乎存在于每一个被压迫的民族中，而自我的全部记忆在一种有机的危机中发挥作用。这就是我是其中一员的民众的脉络，或者我的脉络的民众……

然而，这个自我不是第三世界知识分子的自我，罗沙、查希纳，还有其他人经常描绘这种形象，而且，这种自我应该同殖民地人的状态区分开来。可要做到这一点，就必须先站在殖民者的角度看问题。它会不会是因为艺术的影响，而只体现在美学上呢？卡夫卡指出了另一条途径，一条可以穿过两种风险的小路：准确地讲，这是因为"天才"，或者高尚的人在薄弱文学中并不多见，故作者不

可能写出创造历史那样的个人陈述，还因为由于民众缺场，作者不得不生产代表集体的陈述，作为未来民众的胚胎，其政治意义是直接的和不可避免的。作者置身于这个多少无知的社会之外或者与它保持距离也是徒劳的。这种处境至多能帮助他表达一些潜在力量，并在孤独中使他成为一个真正的集体代言人，一个集体的因素，一种催化剂。卡夫卡给文学提出的这些看法更适用于电影，因为它自身已聚合集体的条件。而事实上，这正是现代政治电影最后一个特征。从文化的角度上看，电影作者面对一个被双重殖民化的民众：一是被外来历史殖民化，一是被自身神话殖民化，它们已经变成为殖民者服务的无人称整体。因此，作者不应该让自己成为其民众的人类学家，他只需自己创造一个属于私人历史的故事，因为凡是个人的虚构，同每个无人称神话一样，都是站在“主人”的立场上的。所以，我们看到罗沙从内部摧毁这些神话，而贝洛则揭露作者所能创造的虚构。作者只剩一种可能性，变成“说情者”，也就是说，以真实而不是虚构人物为素材，让他们自己进行“虚构”、“说明”和“臆造”。作者向他的人物靠拢，而人物也向他的作者靠拢：双重生成。臆造不是无人称的神话，也不是个人的虚构：它是一个行为言语，一个言语行为，人物通过它不断跨越分隔私人事务与政治的界线，并自身生产集体陈述。

达奈指出，非洲电影（但它适用于整个第三世界）并非像西方所希望的，是一种舞蹈电影，而是一种说话电

影、一种言语行为的电影。因为这个缘故，它像脱离人种学那样，脱离了虚构。在《欺骗》中，欧斯曼·桑拜纳指出了一种作为生动言语基础的虚构行为，它确保这种言语的自由和流通，使它具有集体陈述价值，达到以此对抗伊斯兰殖民者神话的目的。[①] 这难道不是罗沙对巴西神话采取的行动吗？他对内部的批评首先指出一种神话掩盖下的现时实际经验，如不可容忍性、难以相处性和在目前“这个”社会中生存的不可能性（《太阳国里的上帝与魔鬼》、《恐惧的大地》）；其次，他从难以相处性中提取一种人们不能使它沉默的言语行为和一种虚构行为。它不是回归神话，而是创造集体陈述，这些集体陈述可以将悲惨升华成一种神奇的实证性，即创造民众（《恶龙战天将》、《七首雄狮》、《被砍下的头颅》）。[②] 恐惧，制造恐惧是一个过渡、一个过程，或者一种生成。它通过殖民者的意识形态、殖民地人的神话、知识分子的话语创造了言语行为。作者对一些局部制造恐惧，是为了有助于创造他的民众，因为只有民众可以建构整体。因此，在罗沙的作品中，局部并不完全是真实的，它们被拼凑而成（在桑拜纳的作品中，它们被重构在一个十七世纪的故事中）。而在美洲另

① 参见塞尔日·达奈，《斜坡》，电影手册和伽利玛联合出版，第 118－123 页（特别见虚构的人物）。

② 关于罗沙的神话批评和作品演变，参见阿蒙卡尔，《新巴西电影》，电影研究丛书，第二卷（第 57 页：“防神话，如人们所说的防火”）。

一端的贝洛则采用真实人物即他的“说情者”构思每一个故事并展开对神话的批评。贝洛先从制造危机入手，进而指出虚构的言语行为，他时而是动作的发生器（如在《世界组曲》中对钓鼠海豚方式的再次创新），时而又把自己当做对象（在《白昼的统治》中对祖先的调查），时而又制造富于创造性的模拟行为（在《闪光的动物》中对起源的追寻），但这一切都是为了让虚构本身成为记忆，而记忆就是民众的创造。或许《无树的国度》是这一切的基点，它囊括了所有手段。相反，《没有理智的国家》稀释这些手段（因为在这里，真实人物具有最大限度的孤独感，甚至不属于魁北克，他属于在英语国家中讲法语的极少数民族，从温蒂佩格跑到巴黎竭力创造自己魁北克属性，并创造出集体陈述）。[①] 这不是昔时民众的神话，而是未来民众的虚构言语行为应该在一种占统治地位的语言中被作为外国语创造出来。准确地讲，这是为了表达在这种统治下生存的不可能性。真实的人物从其自身处境中脱身出来时，作者也从其抽象的状态脱身，形成由两个人，许多人建构的魁北克陈述，关于魁北克、关于美洲、关于布列塔尼和巴黎的陈述（自由间接话语）。在非洲的让·卢

① 《皮埃尔·贝洛的书写》：关于真实人物和作为虚构功能的言语行为。参见勒内·阿里奥访谈（关于《闪光的动物》，贝洛认为“我最近遇到一个意想不到的国家……这个表面沉默的国家中的所有事情都成为了传说，成为人们的谈资”）。

什的作品中，《疯狂的主人》中的恐惧在双重生成中展开，真实人物通过它成为另一个正在虚构的人，而作者自己成为另一个创造真实人物的人。反对者认为很难将让·卢什看作是一个第三世界的作者。然而，在逃避西方、逃避自我方面，在与人类学电影决裂并在黑人们扮演美国连续剧或经验丰富的巴黎人的角色时声称《我是一个黑人》等方面，没有人比他做得更多。言语行为有许多的头，并会逐渐栽种出未来民众的成分，如关于非洲、关于美洲或者关于巴黎的自由间接话语。一般来说，第三世界的电影都具有这样一个对象：通过恐惧和危机建构一种布局，它聚合真实的局部，使之产生集体陈述，作为缺席民众的预现（正如克利所说，“我们只能做到这些”）。

第九章
影像的构成元素

1

人们常发现有声片与无声片的决裂以及这种决裂引发的抵制。但是，人们也有同样多的理由指出无声片如何召唤有声片，如何预含有声片：正如米特里指出的，无声片并非无声，只是“沉默”，或如米歇尔·希翁指出的，它只是在“装聋”。有声片可能失去的，是普适的语言和剪辑的万能力量，而米特里认为它可能获得的，是它从一个地方到另一个地方，从一个时刻到另一个时刻过渡的连续性。但倘若我们对照无声影像和有声影像的构成元素，或许能够发现另一种区别。无声影像是由被看到的影像和被读到的字幕（眼睛的第二功能）组成的。字幕在其他成分中包含言语行为。这些言语行为因其独有的特征，需要使

用间接方式（字幕“我要杀了你”这句话被读到时，应是：“他说他要杀了他”），采用一种抽象的普适性和在一定程度上体现某种法律。而被看到的影像则保留和发展某些自然的东西，表现事物和人的自然现象。路易·奥迪拜尔在分析茂瑙的《禁忌》（1931）时，指出它不仅只是一部该有声时而被保持无声的影片，它还是表明无声片永恒性的一种方式。这是因为，作为最深刻的主题，视觉影像涉及一个无辜的物质自然，一种无需语言的直接生活，而字幕或文字则表现法律、禁忌、传达的命令，是来摧毁这种无辜性的，如卢梭的作品。①

反对意见认为这种分布勉强适合于《禁忌》的异国情调主题。但这种看法并不确切。无声电影从未停止过表现文明、城市、居所、日用、艺术或宗教用品等一切可能的伪迹。然而，它给它们传递一种自然性，这正是无声影像的神秘和优美之处。② 即便再大的布景，也具有其独特的自然性。正如巴赞针对《圣女贞德的受难》所指出的，就连面孔也可视为自然现象。视觉影像表现一个社会的结

① 路易·奥迪拜尔，《声音的影子》，《电影家》第48期，1979年7月，第5—6页。这个杂志专门用两期（第47期和第48期）探讨无声片与有声片问题。

② 无声影像具有一种自主的“物质性”，这使它充满意义。西尔维·托萨认为莱皮埃是在有声片中失去最多的一个无声片作者，尽管他有着深厚的文学修养：他的“视觉建构”秘诀确保了“物质和表现”、自然与文化的一致，但却削弱了它们的功能。

构，它的环境、地位和功能；表现个人的态度与作用、行为与反应，总之，表现形式和内容。诚然，视觉影像如此严格控制言语行为，让我们看到穷人的乞讨或反抗者呐喊，诚然它表现言语行为的条件，它的直接后果，甚至它的发音，但它也因此表现了一个社会的性质，行为和反应的社会物理学，乃至言语物理学。爱森斯坦认为，格里菲斯作品表现了贫穷皆为天命的思想。但爱森斯坦本人却保留社会或历史与自然统一的看法，并认为这种统一在当下是辩证的，并经历从人的自然本质到自然的人性本质的转变，意即：非冷漠自然（我们由此看到剪辑的另一种观念）。[①] 简言之，在普通的无声电影中，视觉影像已被自然化，因此，给我们提供了历史或社会中人类的自然本质，而能同样区别历史和自然的另一种因素，另一个镜头，则形成一种必须书写的，就是说能被读到和用间接方式表达的“话语”[②]。从此，无声电影必须最大限度地交织可看影像和可读影像，要么按照维尔托夫或爱森斯坦的方式，用字幕组成真正的整体，要么让那些特别重要的独特因素成为可视的（如《禁忌》中书写命令和讯息，基顿的《我们的好客之道》中，复仇的父亲从女儿头上看见画

① 斯大林学派正是以有声片的名义谴责爱森斯坦混淆了历史与自然的关系，正如我们在 1935 年苏维埃大会上看到的那样。

② 见本维尼斯特关于报告事件的“叙事”镜头和陈述或复制言语的“话语”镜头之间的区别：《普通语言学问题》（话语如何以间接方式表达），伽利玛出版社，第 241—242 页。

格中的铭言“像爱你自己一样爱你下一个男人”……），要么干脆在书写的文本上进行文字研究（如在《战舰波将金号》中，当重复“兄弟”这个词时，字体变大）。

有声电影带来了什么？言语行为不再涉及眼睛的第二种功能，不再被读到，而是被听到。它成为直接的，而且修正了在无声片或文字中走了样的“话语”特征（本维尼斯特认为，话语的特征是人的关系，即我－你）。人们发现电影不会因为这个缘故而变成视听元素。有声片，声音不同于字幕，它是区别于视觉影像的另一种影像，而它们是可被听到的，是一种视觉影像的新维度，一个新构成元素。正是在这个意义上，它们是影像。[①] 戏剧的情形与此迥然不同。或许自此，有声片改变了视觉影像，如由于被听到，有声片本身可以呈现某些东西，而在无声片中，它们不能自由出现，视觉影像似乎被剥夺了权力。事实上，它掌管着一个完整的领域，我们称这个领域为人的相互作用，它既不同于预先结构，也不同于后来的行为或反应。诚然，相互作用与结构，行动和反应密不可分，但前者是言语行为的条件或结果，而后者是行为的对应物，并且只能在它身上，或通过它呈现出来，如我与你关系中的视点

① 巴拉兹指出声音“没有影像”：电影不“表现”声音，而是“复制”声音（《电影的灵魂》，帕约出版社，第244页）。电影“走出视觉影像的中心”，而它的成分根据这种影像进行分布（参见米歇尔·希翁，《电影的声音》，电影手册和明星出版社联合出版，第13—14页。从这个意义上讲，声音是视觉影像的构成元素。

相互性，交流中的相互影响。交流社会学就建立在这样的基础上：相互作用不来自于先存的社会结构，也不等于行为和心理反应，而是言语行为，或沉默的对应物，它废除了社会的自然性，建立失衡系统或者创造自己的平衡系统（社会化－非社会化），它被建构于边缘和交叉点，构成日常生活的画或戏剧（相互作用中的不适、欺诈与冲突），开启特别的感觉领域，特殊可见性类别和诱发“眼睛的畸形发展”[①]。相互作用在言语行为中是可视的。准确地讲，这是因为这些相互作用不是由个体来解释，也不来自结构。相互作用不是简单地涉及某个言语行为的交谈者，言语行为通过它的传递，它的宣传和它自主的演进可以在彼此疏远的、分散的、互不相干的个体或集体之间创造相互作用，如同一首歌曲可以超越地区、空间和人（最早的一个例子是马莫里安的《今夜爱我》）。有声电影是行为相互作用的社会学，或者反过来，相互作用学是有声电影，如果这是真实的，那么，人们对流言是电影的宠物的说法就

① 这种交流相互作用的社会学出现在美国的帕克和考夫曼等人的作品中，涉及城市现象、信息和信息流通问题。这方面先驱是德国的乔治·西梅尔，还有较不知名的法国的加布里埃尔·塔尔德。流言、报纸、对话等此类现象，社交者、散步者、移民者、社会边缘人和冒险者等此类人在这个学说中占有重要位置，因为他们更多提出的是社交性问题，而非社会性问题。伊撒克·约瑟夫在法国致力于讲授这种社会学，并写了一本不错的书，《重要的过客》（子午线书店），专门研究“相互作用中的不适应现象”。我们认为，这种思潮的现代性在社会学中占有的位置与美国喜剧在有声电影中占有的位置相类似，无疑是非常重要的。

不致大惊小怪了：如：福特的《人言可畏》，曼凯维支的《人们将谈论》，朗格的《恶魔先生》。

诺埃尔·布赫通过《恶魔先生》前几个场景中的一个画面对相互作用作了这样的概述："一个男人大声念一张警方通告，周围已聚集一大群人。同样的文字接着又以广播通告的形式播出，然后又在作为环境的咖啡馆里以高声读报的形式传递出来……咖啡馆中的顾客群情激动，终于伸出援手，受害者指控他的攻击者是一个玷污别人清白的恶棍。这句话结束了这个画面并与从一个男人口中说出的可恶的破坏别人名誉的人这句话前后呼应。当时，警察以寻找匿名信为由正在搜查他的家，最后，当这个被误疑的人申辩说杀人犯可以是街上的任何人时，这种抗议又引出这场戏的第四部分，由于一场悲剧性的误会，某人遭到人群的毒打。"[①] 当然，这里存在着行为与反应的情境，但牵涉到另一个不可界限的维度。同其他许多例子一样，在朗格的这个例子中，人们注意到文字（通告、报纸）是专为声音而设的，然后又被确定的言语行为重复，使每一场戏前后呼应。事实上，这是同一个不确定的言语行为（流言）在流通和传播，呈现独立人物和分开场所之间的相互作用。言语行为愈是在超越确定人物时成为自主的，它所开启的视觉感知范围的呈现就愈成问题，它被引向一个错

① 诺埃尔·布赫，《从马布斯到 M：弗里茨·朗格的研究》，载《电影、理论、阅读》，第 235 页。

综复杂的相互作用界限上的问题点，比如："背我们而坐"的几乎看不清的杀手（或者福特影片中的酷似别人的人，曼凯维支影片中的分叉）。结构与情境继续调节着相互作用，如同它们调节行为和反应一样，但它们只是调节性条件而不再是构成性任务。"相互作用在这样的条件下形成结构，但在情节发展中却构成问题。"①

据此，我们已能得出这样的结论：有声电影与戏剧竟毫无共同之处，它们的混淆只出现在拙劣的影片中。较之无声片，有声电影带来什么新的东西？这个问题现在已经不言自明，要么是爱森斯坦《罢工》中的警察与盗贼的合作主题，这种让所有老百姓服务于老板的合作被纳入行为和反应的游戏之中，它既可以衡量盗贼的自然属性，又可以引出资本主义社会的结构；在《恶魔先生》中，这种合作采用了一个独立于这两个相关部分的言语行为，因为由警长首先说出的一句话又被匪首说出，延伸或转换，这个在两个不同地点发生的言语行为展示了作为"环境"（环境的情境社会学）的两个彼此独立部分的成问题的相互作用。要么是另一个主题，如茂瑙的《最后一个男人》中的退化主题。守门官的退化是由在领导办公室中的一个仪式和一个声音画（尽管是无声的）表现的，它可以包含一些视觉呼应，如开始的鼓架、门的幻想和卫生间的门，那个

① 西古雷尔，《认知社会学》，P.U.F. 出版社，引自伊撒克·约瑟夫《重要的过客》（该书评介了"问题"这一概念，第 54 页）。

男人死在这里。影片的精妙之处在于表现这个社会退化的机体，个人在一个具有“自然”或建构作用的大饭店的结构中失去地位和职务。相反，在斯登堡的《蓝天使》中，教师学鸡叫是一个声音的戏剧，一个言语行为。它由同一个个体传递，但具有自主性并呈现两个独立地点的相互作用：一个是学校，老师离校去夜总会时，第一次腼腆地学鸡叫，并且自鸣得意；一个是夜总会，老师离开它返校等待死亡时，模仿的另一次鸡叫，这一次表现了他饱受的退化和卑劣。在这里，有些东西是无声片，只靠交叉剪辑获得不了。[①] 如果说斯登堡的影片是有声片的杰作，这是因为学校和夜总会，这两处分开的地点各自经历了沉默和声音的考验，开始相互作用，如鸡叫根据教师自身内在的相互作用在两个不同时间中从这到那，又从那到这。

无声片进行可见影像和可读言语的分配。但是，当言语被听到时，它似乎可以揭示某种新东西，似乎被剥夺权力的可见影像作为可见的或视觉的因素也开始成为可读的。自此，这种可见影像便获得了它在无声片中所不具有的问题价值，或某种含混性。言语行为呈现的，如相互作用，经常可能被误解、误读、误看，因此，视觉影像中的

① 我们不清楚电影能否通过自己的手段获得相互作用的现象。但是，无声片摈弃了字幕，并使用了不规则运动。所以，我们在维尔托夫的《带摄影机的人》中看到这种现象：间隙发挥区分运动的作用，或者在《最后一个人》中，相互作用的呈现是由摄影机运动的“脱节”完成的。

谎言和欺骗层出不穷。让·杜歇用“语言的电影道德”来界定曼凯维支。[①] 的确，没有一个作者能如此使用言语行为，而它又与戏剧毫无牵涉。这是因为曼凯维支作品中的言语行为呈现相互作用，而这在当时对许多行内人来讲，是不可理解的，甚至是被歧视的，只有那些具有眼睛畸形发展天赋的特殊人物才能解读它们。因此，这些相互作用（分叉），从言语中来又回到言语中去，形成第二种言语或画外音，但它只能呈现视觉首先疏漏的东西，因为它太特殊，太不可思议，或者太令人厌恶。[②] 这种分叉现象在曼凯维支的作品中成为一种双重言语行为的视觉对应物：一次作为画外音，一次作为行为的声音。

显而易见，有声片的特殊对象是表面上最肤浅、最简单、最不“自然”或最没有形成结构的那些社会形式：与其他人、其他性别、其他阶级、其他地区、其他民族、其他文化的碰撞。存在的先存社会结构愈少，社交性的纯形式就愈容易凸显，而不是沉默的自然生活，它们必然通过对话表现出来。对话无疑与结构、地位和职务、利益和动机、行为和反应密不可分，它们是它的外在。但对话还具

---

① 让·杜歇，《美国电影》，《电影手册》第 150 期，1963 年 12 月，第 146－147 页。

② 这是热拉尔·吉奈特关于文学叙述的理论，这种理论强调问题的差异：谁在说？谁在看？（《形象》第三卷，第 203 页以及《述说的新话语》，瑟耶出版社）。弗朗索瓦·若斯的概念由此而来（《交流》第 38 期，1983 年）。我们认为曼凯维支作品是电影的最完美体现。

有使所有这些确定性表面上服从于自己，把它们变成一种赌注，或者把它们变成适合自己的相互作用的变项的权力。利益，甚至情感或爱情不再决定对话，它们在对话中服从刺激的分配，后者界定适合自己的力量关系和结构过程。这就是为什么在被审视的对话中，总是存在精神病、精神分裂症一类的东西（酒吧对话、爱情对话、兴趣对话或作为本能的社交对话）。心理学家们根据精神分裂症病人的做作态度，其对外人的友好态度，及其保持相互作用上的距离，研究精神分裂症患者的对话，然而，整个对话本身是精神分裂症的，是精神分裂症的一种模式，而不是相反。贝尔泰讲得好："一想到对话是将被说出东西的整体，那么，要讲出它，得想像出多少多头的(polycéphale)，乃至半疯的主题？"[①] 视对话为聚在一起的熟人之间的事的观点是错误的，即使在这种情况下，对话的主题也是要重新分配赌注和建立有关的分开的和偶然经过的独立的人们之间的相互作用。因此，对话是被浓缩的流言，而流言又是膨胀的对话，两者都呈现交流或流传的自主性。这样，对话不再是相互作用的模式，而分开的人之间或者同一个人的相互作用反成为对话的模式。人们在通常意义上称之为社交性或"交际性"的东西从不等于社会：它意味着偶然与言语行为发生的相互作用，而不是按照预先结构发生的行为和反应。对话的这种交际性本质，

① F. 贝尔泰，《对话》，载《交流》第30期，1979年，第150页。

作为社会特征正是普鲁斯特，还有社会学家西迈尔发现的东西。不过，我们会惊奇地发现戏剧乃至小说在捕捉对话本身方面多么无能：除去那些电影的当代作者（普鲁斯特、詹姆斯），或者那些直接受其影响的作者（威尔逊的戏剧，多斯·帕索斯、娜塔丽·萨罗特的小说）。[①] 事实上，有声电影根本没有混同于戏剧或电影小说的危险，除非在极低的层次上。电影创造的，是声音的对话，迄今戏剧和小说都不具备这种功能，即适合对话的视觉的或可读的相互作用。或许，最低层次的作品有可能把电影引向绝境，如拍摄对话。因此，新现实主义，特别是新浪潮在重新发现对话、相互作用方面是必不可少的：在特吕弗、戈达尔、夏布罗尔的作品中，这是对一个积极的、滑稽模仿的或批评方式的彻底复兴。然而，对话和相互作用在有声片出现之初已是如此，那是电影征服一切的时代，电影变成了一个特别类型，如纯电影“喜剧”，地道的美国喜剧（还有帕尼奥尔和吉特里作品中带有许多含混性的法国喜剧）。

对话独立地从其内容或对象中生产相互作用，这些相互作用密切或间隔个体间的关系，强迫他们决出胜负，改

① 米特里引用阿莱霍·卡彭铁尔的观点（《电影美学和心理学》，大学出版社，第二卷，第102页）：“对话有节奏，有运动，有思想连续性的缺场，却也有奇怪的协调和奇特的呼应，它们与通常充满小说和戏剧作品的对话毫无相似之处。”

变甚至颠倒他们的视点。[①] 比如，老太婆是否会投资企业，年轻姑娘是否会勾引男人？决定经济或者爱情内容的是对相互作用游戏的刺激，而不是相反。有声电影如美国喜剧从一开始就发挥了这种力量，它是由言语行为占有空间的方式限定的，即在越来越多和越来越微妙的条件下，次次构成统一说话速度和被展示空间的“完美形式”。人们都在同时说话，或者，一个人的言语占有空间，把另一个人的言语限定在徒劳的意图中，如张口结舌，竭力干扰。美国家庭中常见的癫狂，陌生人或异常人的经常闯入，作为远未平衡的系统的不平衡状态，构成了喜剧的经典性（卡普拉的《砒霜与老妇》）。像凯瑟琳·赫本这样的女演员通过应对的敏捷，勾引或抛弃男友的方式，对内容的漠视和她所经历的视点变化或倒置，表现她在社交赌注中的控制力。顾柯、麦卡莱、霍克斯使对话和对话的荒唐变成了美国喜剧的精华，霍克斯还能赋予它以一种超常的速度。刘别谦占据整个潜对话的领域（像娜塔丽·萨罗特定义的那种）。卡普拉把话语视为喜剧因素，主要是因为他表现了话语自身与观众的相互作用。在《可爱的胡格先生》中，马克·卡雷就已开始用英语的持重和简明对抗以林肯宣言为基础的美国自由话语。我们理解，话语作为电影对象可以使卡普拉既属于喜剧也属于《我们为何而战》

① 乔治·西梅尔，《社交社会学》，载 *Urbi*，第三卷，1980 年（参见西梅尔提炼民主定义的方式）。

这样的系列片，只要社交的形式本身能表现被界定为“人造世界”的民主，不管其力量关系和其赌注的基本风险如何，个体在这里放弃了其处境的客观条件或其活动的个人条件，以产生他们之间的纯相互作用。美国喜剧调动了国家（美国与英国、法国、苏联的对立）、地区（德克萨斯人）、阶级甚至超阶级分子（移民、乞丐、冒险者，所有的被相互作用社会学捧为至宝的人），以呈示相互作用，及其不适应性和逆反状态。如果客观的社会内容的含混有利于社交形式，那么，主体会在国家或阶级的语音与语调中存在下来，成为言语行为的主体，或者成为被纳入两人间整体的言语行为的变项。或许，在另一电影类型中，在某些惊险片中，主体也会消失。那时，快速声音变成无重音和无口音，平直的语调，寻找更便捷的途径，成为白刃意义上的盲音，每一段话都可以由另一段话说出，以至对话呈现的疯狂程度丝毫不逊于它目前介入的“要说出东西”的自治整体，而相互作用表现得如此纯真，以至于它神奇般地变成了中性：霍克斯几部影片中的鲍卡尔－罗朗·巴卡勒夫妇，如在《忧虑港》或《长眠》中。[①]

被听到的言语行为，作为视觉影像的构成元素，在这种视觉影像上揭示某种意义。因此，我们应该从这个意义上来理解科莫利的假设，即放弃景深镜头，假设影像某种

① 克莱尔·巴尔内在一篇未发表的文章中，分析了美国电影中的声音，如喜剧、惊险片。

平面性的主要原因是有声，因为它作为第三维度的补充构成视觉影像的第四维度。[①] 但是，言语行为并不因此而满足于揭示，它有时还要自己看（米歇尔·希翁分析过这些可以看的声音，这些“长眼”的声音的特殊例子，如朗格的《马布斯博士的遗嘱》中的声音，或者库布里克的《2001》中的电脑的声音，还有曼凯维支的声音）。[②] 在更多的情况下，被听到的言语行为本身以某种方式被看到，这不仅是它的来源可以被看到（或者没被看到）。行为被听到时，其自身也被看到，好像它本身在视觉影像中开出一条道路。诚然，无声电影早已能够表现一个由未被听到的言语行为占有的空间并填补它，如在爱森斯坦的作品中命令的传递；在茂瑙的《日出》中那个勾引男人的女人吹出的使人一惊的口哨；在茂瑙的《禁忌》中，特写镜头中哨兵的呼喊；在朗格的《大都会》中，由光束表现的汽笛和机器声响。这些都代表着无声片的重要瞬间。但这个被占用的空间只能重构无声的行为。而现在，是被听到的声音分布在视觉空间中，或者充斥着它，力求克服障碍和迂回，找到它的接收者。它是在挖掘空间。鲍嘉的声音从话筒传出好像一个人在人群中尽力寻找他急于通知的人（如：华尔许和温达斯特的《该杀的女子》）；母亲的歌声

① 参见科莫利，《电影手册》第 230 期和第 231 期，1972 年 6 月—7 月。

② 米歇尔·希翁，第 36 页、第 44 页。

可以飞上楼梯，穿过房间，在副歌结束之前传到被囚孩子那里（如希区柯克的《知道太多事情的人》）。华尔的《看不见的人》是有声片的杰作，因为言语在片中变成了完全可视的。菲力邦发表的有关阿拉维的《相见贝鲁特》的观点适用于每一部有声电影，从它与戏剧的基本差别上看，它配得上这个名字："我们确实看到言语在废墟中开辟出一条艰难的道路……（作者）把言语当做可视的东西，一个运动的材料"[①] 来拍摄。因此，与无声片相比，有声片可能产生一个逆转过程，即言语行为不再是被看到的影像和被读到的言语，它在变成可听的同时也变成可见的，而视觉影像作为言语行为构成的视觉影像，也变成可读的。

2

人们经常会说，不只存在着一个声带，至少存在着三种声音，即说话、自然声、音乐。或许应该区分更多的声音构成元素，如自然声（它分隔对象，也分隔自己）、音响（它表现关系，也构成相互关系）、发音（它分隔这些关系，它可以是喊叫，或是真正的"不规范的语言"，如卓别林或杰里·刘易斯的有声滑稽片），还有说话、音乐等。显然，这些不同元素可以相互竞争、斗争、替代、覆盖和转换，它们是勒内·克莱尔在早期有声片中深入研究

① 阿兰·菲力邦，《电影手册》第347期，1983年5月，第67页。

的对象，也是塔蒂作品中最重要的方面之一，在这里，声音的内质关联被系统地改变，简单的自然声可以变成人物（乒乓球，《于洛先生的假日》中的汽车），人物反过来也用自然声进行对话（《娱乐时代》中 Pfff 的对话）。[1] 根据法诺的基本论点，所有这些使人产生这样的预感：预先存在着一个声音连续体，它的各种成分只是作为一个可能的参照物或一个所指，而不是作为“能指”被分开的。[2] 人声与自然声、音响密不可分，它们有时可以使它变成不可听的，这恐怕是电影言语行为与戏剧言语行为的第二个重要差别。法诺列举了沟口健二的《被车裂的女人》的例子。在这部影片中，日本语的音素、自然声和打击的顿挫交织成一个丝丝入扣的连续体，以至于难以察觉其中的脉络。沟口健二的每一部声音作品都是朝这个方向发展的。在戈达尔的作品中，不仅音乐能够覆盖说话声，如《周末》的开始，《芳名卡门》还运用了音乐运动，言语行为、门声、海涛声或地铁声、海鸥的叫声、绳索的咔咔声、手枪的射击声、琴弓的滑音和冲锋枪的扫射声、乐曲的“演

① 米歇尔·希翁，第 72 页。关于声音关系的变形，巴赞曾写过这样一段精彩的言论：“不同的声音成分是稀有的……与之相反，塔蒂的诀窍在于用明晰摧毁明晰。”（《电影是什么?》，塞尔夫出版社，第 46 页）关于塔蒂的声音问题的访谈，见《电影手册》第 303 期，1979 年 9 月。

② 米歇尔·法诺，《大百科全书》，“电影音乐”。法诺的概念明显包含音乐家对剪辑的积极参与及其对所有声音成分的参与，这是对非音乐声音的音乐处理。我们会看到这种论点在影像新概念中占突出地位。

奏”和银行的“被劫”，这些元素之间的呼应，特别是它们的位移，分割形成了同一声音连续体的力量。与其乞灵于能指和所指，莫如这样认为：声音构成元素只能在其纯听觉的抽象化中彼此分离。但是，鉴于它们是一个独特维度，是视觉影像的第四维度（这不意味着它们等于一个参照物或一个所指），因此它们共同形成一个构成元素、一个连续体。它们在相互竞争、相互覆盖、相互超越和相互分割中才能在视觉空间开辟一条充满障碍的道路，才能在独立于其来源时，既被看到，也被听到，像读乐谱那样读影像。

如果说这个连续体（或者声音构成元素）不具有可分离成分，那么，它根据表现它与视觉影像关系的两个相违方向，也会随时被区分。这种双重关系虽然经过画外，但它完全属于电影视觉影像。诚然，声音没有创造画外，但它占据了画外，用一种特殊出场填补了视觉不见性。一开始，声音的问题是：如何能够使声音和说话不变成人们所见的简单的多余部分？这个问题并不否认声音和说话是视觉影像的构成元素，相反地，声音作为特殊构成元素，不应在视觉中成为所见物的多余部分。著名的苏联宣言早已提出声音涉及一个画外源，因此它是一个视觉的修饰，而不是视点的复制，比如皮靴的声音比看见皮靴更意味深长。[①] 我们

① 参见爱森斯坦、普多夫金和亚历山大洛夫，1928 年宣言，收录在爱森斯坦的《电影：它的形式、它的意义》，波尔古瓦出版社，第 19—21 页。西尔维·托萨把宣言的思想归功于普多夫金是有道理的。（转下页）

对勒内·克莱尔在这方面的伟大功绩仍记忆犹新。如在《巴黎屋檐下》中，一对青年男女关掉所有的灯，躺在黑暗中进行交谈。布莱松更严格地把握了这一非多余物、非巧合性的原则："当一种声音可以取缔某一影像时，它就取缔了整个影像，或将它中性化。"① 这是它与戏剧的第三种差别。简言之，声音以各种形式占据视觉影像的画外，并在这个意义上，力求自己成为这一影像的构成元素。所以，在说话的层次上，人们称它为画外音，看不见它的来源。

在前面的研究中，我们审视了画外的两个现象方面，邻在性和另在性，相对性和绝对性。有时，画外涉及一个视觉空间，这个视觉空间一般会自然地延伸影像中被看到的空间。因此，画外声音预示它的来处，将马上看到的东西，或者在下一个影像中被看到的东西。比如，一辆我们尚未看到的卡车的声音，或者我们只能看见一个对话者的对话声音。这第一种关系是一个特定整体与一个更宽泛的，延伸或占据前者的整体的关系，但它们的性质是相同的。有时，相反，画外表示一种超越任何空间和任何整体

（接上页）爱森斯坦并不太相信画外和画外音的道德，他更相信"画内音"将视觉影像提高到一种新综合程度的可能性。

① 布莱松，《电影家笔记》，伽利玛出版社，第60—62页。我们看到，布莱松不仅只想到画外音：画内音对影像可能具有一种"优势"，以此才能实现视觉影像的"中性化"。关于布莱松作品中的声音空间，参见亨利·阿热，《电影空间》，德拉热出版社，第七章。

的另一种性质的力量。这次，它涉及表现在整体中的整体，涉及表现在运动中的变化，表现在空间中的时间，表现在影像中的生动概念和表现在质料中的精神。在这第二种情况下，声音或画外音更多地表现为音乐和极其特殊的，自反的和不再相互作用的言语行为（回忆、评论、理解的声音，它具有一种万能力量，或者一种帮助影像连贯的神奇力量）。画外的这两种关系，即与其他整体的可实现关系，与整体的潜在关系，是成正比的；但它们彼此都离不开视觉影像，并都曾出现在无声片中（如德莱叶的《圣女贞德的受难》）。当电影成为有声时，当声音占据画外时，电影就会按照这两种关联，它们的补充性和它们的反比性制作声音，即使它注定要产生新的效果。正是帕斯卡尔·博尼特泽尔和米歇尔·希翁对画外音的同一性提出质疑，并指出它如何根据这两种关系必然被区分。[①] 事实上，一切就是这样发生的。声音连续体不断在两个方向上被区分，一个方向更多的是带走声音和相互作用的言语行

① 根据博尼特泽尔的基本论点，“至少存在着两种类型的画外音，它们又至少涉及两种类型”的画外：一是与影像同质，一是与影像异质并具有一种不可界限的权力（“绝对不同和绝对不确定”）。参见《视线与声音》，10－18出版社，第31—33页。米歇尔·希翁提出“听力计”的概念来界定我们看不见来源的声音。他区分出两种听力计，一是相对的，一是“全部的”，具有无所不在、无所不能和无所不见的力量。然而，他认为博尼特泽尔的区分是相对的，因为他想指出这两个方面如何以多种形式进行交流，并进入一个不掩盖其性质差别的循环之中（第26—29页、第32页）。

为，另一个方向则是带走自反的言语行为和声音。戈达尔有时认为，需要两条声道，因为人有双手，何况电影还是一种手工和触摸的艺术，的确，声音同视觉有着某种特殊关系，它可以接触事物，接触躯体，如《芳名卡门》的开始。即使声音连续体只有一只手，它也会按照视觉影像的这两种关系继续被区分，即它与其他可能影像的可实现关系，不管实现与否；它与不可实现影像的整体的潜在关系。

声音连续体中各方面的区分并不是一种分离，而是一种交流，一种不断重构连续体的循环，如《马布斯博士的遗嘱》，米歇尔·希翁为它做了一次典型分析：根据画外第一个现象，恐怖的声音似乎总是邻在的，但当人们进来时，它又根据第二个方面，变成另在的，无所不能的，直至它在被看到的影像（画内音）中被锁定，被证实。然而，这些现象都不能取缔或限制其他现象，而且每一现象都存在于其他现象之中，这里没有决定者。音乐也是如此。在安东尼奥尼的《蚀》中，首先伴随公园那对情侣的音乐似乎来自一个我们看不见的钢琴家，但他是邻在的；于是这个画外声音改变了结构，从一个画外移至另一个画外，然后又回到相反的方向，继续伴随街上的这对情侣远离公园。[①] 但是由于画外属于视觉影像，所以，这个循环

① 参见埃曼纽尔·德柯有关《蚀》的音乐的分析，《电影家》第62期，1980年11月（电影音乐专号）。

也同样经过了被看到影像中的画内音（如在法国学校难得一次的舞会中，音乐的来源总是能被看到的）。这是声音的交流和对换网络，集自然声、音响、自反或相互作用的言语行为、音乐于一炉，从外部和内部进入视觉影像，使之更具有“可读性”。这种电影网络的代表是曼凯维支，特别是他的《人言可畏》，所有的言语行为在这里交流，一方面，交流涉及言语行为的视觉影像；另一方面，交流与它们配合和超越它们，带走影像的音乐。现在，我们所讨论的问题已不只是作为视觉影像的声音成分的交流问题，还是视觉影像的所有属性同超越它的却又暂时和永远不能脱离它的东西的交流问题。这个循环不仅是声音成分，包括音乐成分，涉及视觉影像的循环，它还是视觉影像本身同纯粹的音乐成分的关系，因为这种音乐成分可以到处流动：画内、画外、自然声、音响、说话。

空间运动表现一个变化的整体，略似于候鸟的迁徙表示季节变化。在运动建立事物与人的关系的地方，多变或变化也会在时间中，就是说，在包容它们和它们潜身的开放整体中形成。我们在前面已经看到，运动－影像必须是某个整体的体现，并在这个意义上形成时间的间接表现。这就是为什么运动－影像具有两个画外的原因：一是相对的，涉及影像整体的运动，它根据这个相对画外，可以在一个更宽泛的同质整体中延续或被延续；一是绝对的，不管我们在怎样的整体中审视它，运动都会根据这个绝对的画外涉及一个它体现的变化着的整体。视觉影像根据第一

个维度与其他影像连贯，连贯影像又根据其他维度在整体中内化，而整体在影像中外化，并在影像移动和连贯中不断变化。的确，运动－影像不只具有外延运动（空间），还具有内延运动（光）和情感运动（心灵）。时间作为开放和变化的整体同样可以超越所有运动，甚至个人心灵变化或情感运动，尽管它不能脱离它们。所以，时间被控制在间接表现中，因为它不能脱离表现它的运动－影像，而只能超越所有的相对运动，迫使我们思考一个躯体的绝对运动，光的无限运动，心灵的无底运动，此即崇高。从运动－影像到现行概念，或者相反……但所有这一切已为无声电影所用。如果我们现在问电影音乐带来了什么，答案中的某些成分已初见端倪。毫无疑问，无声电影包含即兴的或计划的音乐。但这种音乐必须符合视觉影像的或以字幕形式为描述、说明、叙事目的服务。当电影变成有声的和有对白时，音乐从某种程度上说是获得了自由，可以有所突破。[①] 但是，这种突破，这种自由由什么构成呢？爱森斯坦通过分析普罗科菲耶夫的《亚历山大·涅夫斯基》的音乐提出一种答案：影像和音乐本身应该形成整体，从中提取一个视觉和听觉共有的成分，如运动或者甚至震动。总会有一种既适合听音乐又能阅读视觉影像的方法。但是，这种观点没有掩饰它要将混录或“视听剪辑”等同

① 巴拉兹，《电影》，帕约出版社，第224页：“有声片把音乐推给计划。”

于只属于特殊情况的无声剪辑的意图，它全面保留适应性的思想，用内在适应性替代外在或阐释的适应性，它认为整体应由超越高度统一的视觉和听觉构成。[①] 但是，由于无声视觉影像已经表现整体，那么，如何能使这个听觉和视觉的整体不是同一个，或者即便它是同一个整体，又怎么才能避免产生两种多余的表现？爱森斯坦认为，这意味着用这两种表现构成整体，人们已发现了它们共同尺度（永远是可公度的）。而对声音的征服更多地意味着用这两

① 爱森斯坦，尤其是第257—263页，第317—343页。爱森斯坦认为内在适应性也适用于静止视觉影像：这时，眼睛的流盼构成与音乐运动相适应的运动（如进攻前等待的片断）。爱森斯坦从中取得一个重要结果：视觉影像可以成为可读的……从左至右，有时更加复杂（"可塑性阅读"，第330－334页）。所以说爱森斯坦是可读影像概念的创造者。让·米特里重提这个问题，并进行音乐视觉影像适应性的深入研究（特别见《实验电影》的第五、第九和第十章）。他首先否认所有外在适应性，或是因为影像保留一个空间内容只能表现音乐，或是因为影像在成为形式的或抽象的之后，只能表达任意的、可逆的、修饰的关系，并不完全适合音乐关系（甚至在麦克拉伦的作品中也是这样）。他还否认爱森斯坦的可读影像，并批评了那个等待场景，他认为这只是一个外在适应性（第207—208页）。相反，他认为冰上战斗的场景更为适宜，因为它力求表现一个视觉和音乐共有的运动。这正是奥涅格寻找的内在适应的条件。但米特里认为，共同的运动只有在视觉影像脱离躯体时，尚未成为抽象或几何形状时，才能获得：视觉影像应使一种质料，一种能够振动和反射的物质运动起来。这样，同一个"单一整体"就具有两种适应表现（第212—218页）。爱森斯坦在冰上战斗中，只成功了一半，而米特里在他的试验中获得全部成功，如《德彪西的影像》中的几个段落。然而他自己又承认，这种研究只能在实验电影的条件下进行。

种不可公度的、不适应的方式表现整体。

事实上，在这个方向上，尼采式比爱森斯坦做法的黑格尔式更适合解决电影音乐的问题。尼采认为，或者至少那个更像叔本华的《悲剧的诞生》的作者尼采认为，视觉影像来自于阿波罗，他按照某种尺度使影像运动起来，并通过田园诗或戏剧的中介使之婉转地、间接地表现整体。但整体也可以被直接显现，出现在与前影像不可公度的"直接影像"中，这就是音乐的、酒神的影像：较之一种运动，它更接近一个无底的欲望。[①] 在悲剧中，音乐的直接影像是火的核心，周围是阿波罗的视觉影像，它不能脱离它们的行列。电影首先是视觉艺术，我们不妨这样认为音乐用直接影像补充间接表现整体的间接影像。但是，这并没有本质的改变，如间接表现与直接显现之间的性质差别。皮埃尔·扬森这样的音乐家，或者再缩小范围，如菲利普·阿尔杜伊，他们认为电影音乐在视觉影像中应该是抽象的、自主的、地道的"外来体"，犹如眼中的沙子，它应该伴随影片中的"某些东西，而又不在其中出现，甚至暗示"[②]。这里确实存在着某种关系，但它既不是外部适应性，更不是把我们引向模仿的内部适应性，它是音乐外来体对不同的视觉影像的反应，或者说，是一种共同结构整体的独立的相互作用。内在适应性不一定比外在适应

① 尼采，《悲剧的诞生》，第5节、第16和第17节。

② 参见《电影家》第62期"关于电影音乐的圆桌会议"。

性作用大，如一首船歌在光与水的运动中找不到比一对拥抱的威尼斯情人更好的对应物。汉斯·埃斯勒在批评爱森斯坦时指出：视觉和听觉不具有共同的运动，而音乐也不是运动，它“刺激运动而又不增加运动”（就是说欲望）。[①] 这是因为运动－影像，运动的视觉影像表现一个变化的整体，但它们只是间接地表现它，因此，变化作为整体的资本，并不有规律地巧遇人或物的相对运动，甚至是某个人物或某个集体的内心情感运动。它被直接表现在音乐中，但总是与视觉影像的运动对立，甚至冲突和不协调。普多夫金指出了一个很有教益的例子：无产阶级示威的失败不应伴之以哀婉或者甚至强有力的音乐，它只能与音乐，与整体的变化，如无产阶级的坚强意志，构成相互作用的悲剧。埃斯勒针对音乐和影像的这种“感人距离”，也提出了多种例子：用一段快节奏的、辛辣的音乐匹配一个被动的或使人消沉的影像，一首船歌的悠扬或明快作为产生暴力事件的烘托，号召团结的国歌衬托压迫的影像……简言之，有声电影在时间的间接表现如变化的整体的基础上增添了一种直接显现，但它是音乐的并且只能是音乐的不协调的显现。这就是超越视觉影像而又不能脱离它

① 阿多诺和埃斯勒，《电影音乐》，阿尔歇出版社，第87页。船歌的例子是用来反对米特里和爱森斯坦的（参见第75页）。埃斯勒是布莱希特的长期合作者（也是雷乃的《夜与雾》的作曲者）。即使在一个混合语境中，音乐的观念也明显涉及不同的灵感。

的现行概念。

我们注意到尼采所说的直接显现不等于它所表现的东西，不等于变化的整体或时间。因此，它可能具有一种极不连贯的或者甚至淡化的出场。此外，其他的声音元素也可以起到与音乐相同的功能，如在绝对维度上的画外音，作为无所不知无所不能的声音（《安倍逊大族》中威尔斯声音的音调变化）。或者画内音，如果说嘉宝的声音是强加给有声片的，这是因为她在某一时期的每一部影片中，不仅能表现女主人公作为情感运动的个人内心变化，还能将过去、现在和将来，俗气的语调、情人絮语、冷静的决定、记忆的召唤和想像的热情全部聚合在整体之中（从她的第一部有声片《安娜·克利斯蒂》起）。[①] 或许，戴尔菲·塞林格在雷乃的《穆里埃尔》中获得了相同效果，她的声音包含从一场战争到另一场战争，从一个布洛涅到另一个布洛涅不断变化的整体，一般说，当人们在视觉影像中看见音乐来源时，它本身就变成了画“内”音，但它的权力并没有丧失。只要我们能够从我们逐一提及的两种观念，即法诺的“声音连续体”的观念和扬森的“外来体”的观念中澄清一种表面上的自相矛盾，那么，这些对换现

① 巴拉兹绝妙地描述了嘉宝的电影形象（《电影》，第276页）：嘉宝魅力的特别之处，来自她能从整个环境中提炼有用的东西，以表现“一个自我封闭人的纯洁，内心的高尚和多愁善感”。巴拉兹没有暗示嘉宝的声音，但这种声音巩固了他的分析观点：她收集超越心理学的内在整体的变化，而这些变化在演员运动的环境中没有被直接表现出来。

象就容易解释了。它们只具有抵制适应性原则这个共同点是不够的。事实上，所有声音成分，包括音乐，包括无声，都能构成属于视觉影像的连续体。这并不影响这个连续体，按照画外属于视觉影像的两个现象，即相对的，或绝对的，继续进行区分。正由于音乐表现或占有绝对，它才能作为一个外来体发挥相互作用。但是，绝对或者变化的整体不等于其直接显现，为此，它不断地重构画外和画内的声音连续体，并把它们归还给间接表现它的视觉影像。不过，这第二个时刻不排斥其他时刻，并将其特殊的自主权力保留在音乐中。[①] 现在我们可以这样认为：电影基本上是视觉的艺术，声音连续体则在两个方向上，两个异质射程上被区分、被重组、被重构。早在无声片中，视觉影像就是通过这种强力运动在变化的整体中被内化，与此同时，这个变化的整体也在视觉影像中被外化。通过声音、说话和音乐，运动－影像的循环获得另外一种形态，即其他维度或构成元素；但它们支配着影像与越来越丰富和复杂的整体的交流。正是在这个意义上，有声片更加完善了无声片。我们已经看到，无论是无声片，还是有声片，电影都构成一种博大的不断内化和外化的“内心独白”。它不是一种语言，而是语言可陈述物的一种视觉质

① 米歇尔·法诺在一篇详实文章（《电影家》，第9页）中认为这两种观点，即他的和扬森的都是合理的。但我们认为这里根本没有选择，它们可以在两个不同的层次上相互包含。

料（如语言学家居斯塔夫·纪尧姆所说，它的“力量所指”），它在一种情况下会涉及间接陈述（字幕），在另一种情况下会涉及直接陈述行为（说话和音乐的行为）。

3

我们刚刚在一些方面提及一些“现代”作者。但他们并不完全因此才是现代的。所谓的经典电影与所谓的现代电影的差别并不凑巧是无声片与有声片的差别。现代电影包含说话、声音和音乐的新用法。如同言语行为最初力求脱离对视觉影像的依附，并依靠自身价值获得一种非戏剧的自主性一样，无声片采用言语行为间接方式，是因为它作为字幕供人阅读；与之相反，有声片的本质在于使用言语行为的直接方式，并使之与视觉影像相互作用，同时保留自己对这一影像的所属关系，包括画外音。但是，伴随现代电影，出现了特殊声音的用法问题，我们可以称之为自由间接方式，它可以超越直接与间接的对立，它不是间接和直接的混合，而是一个形式多样的、独特的、不可限制的维度。[①] 我们在前面几个章节中已多次讲到过它，或

① 我们把自由间接话语定义为构成陈述的陈述行为，而这个陈述又从属于另一个陈述行为主体。比如：“她集中精力，她忍受的更多的是折磨而不是失去贞洁”。巴赫金指出这不是一种混合形式（《马克思主义与语言哲学》，第三部分）。

是在人们误称为直接电影的层次上，或是在被人们误称为间接构成电影的层次上。为了适应这第二种情况，自由间接话语可以被表现为间接到直接的过渡，或者相反，尽管这不是一种混合。所以，罗梅尔在解释他的实践时经常说：《六部道德故事》首先是将以间接方式写成的文字搬上银幕，然后才过渡到对话状态，画外音被取消了，甚至叙述者也与另一个叙述者发生了直接关系（如《克莱尔的膝盖》中的女作家），但在这样的情况下，直接方式仍保留间接来源的痕迹，也不在自己身上使用第一人称。除了《童话》和《寓言》这两个系列之外，还有两部主要影片《O地的侯爵夫人》和《威尔士人贝瑟瓦尔》，它们都赋予电影以自由间接方式的力量，如在克雷斯特的文学作品或者在中世纪小说中，人物可以用第三人称谈论他们自己（布朗什弗勒唱道“她哭了”）。[①] 罗梅尔似乎与布莱松背道而驰，后者已两次改编陀思妥耶夫斯基的作品，一次改编中世纪小说。因为，在布莱松的作品中并不是间接话语被当做直接话语，而是相反，是直接话语、对话被处理成出自另一个人之口，这就是著名的布莱松的声音，即与戏剧演员的声音对照的“模特”的声音，在这里，人物的口气就像他在听别人说自己的话，以此获得声音的文学性，

① 参见埃里克·罗梅尔，《美的趣味》，电影手册和明星出版社联合出版，第96—99页：“电影和话语的三种镜头，间接、直接、超直接。”

分割它的每一个直接反应，使之产生一种自由间接话语。①

现代电影意味着感知－运动模式的完结，如果这是真实的，那么，言语行为就不再渗入行为和反应的连贯之中，更不会呈现相互作用的脉络。它自我反省，不再是视觉影像的附属或所属，它成为一个完整的听觉影像，具有电影的自主性，而电影也彻底成为视听的。当电影进入这种自由间接体制时，正是这些构成了所有新言语行为形式的一致性，因为这个行为，有声片最终变成自主的。因此，它再不是行为－反应，也不是相互作用，更不是自反过程。言语行为结构发生了变化。如果我们参照“直接”电影，这种赋予言语自由间接价值的新结构随处可见，即虚构。在卢什或贝洛的作品中，言语行为变成了虚构行为，贝洛称它为“传说的现行罪行”，并承担起建构民众的政治意义（这是确定作为直接或实际经验电影的惟一途径）。在布莱松或罗梅尔的建构电影中，同样的效果可以在其他层次上通过其他方式获得。罗梅尔认为，分析危机

① 米歇尔·希翁，第73页：“布莱松式的模特说话时就像人们在听，随时收集自己刚说过的东西。因此，他似乎一边在说话，一边在结束说话，不给他的谈话者和观众反应的可能性……在《可能是魔鬼》中，任何声音都不再回应。”（参见塞尔日·达奈，《斜坡》，第135－143页）在《幻想者的四夜》中，闪回镜头具有特殊意义，因为人物的口气好像自己讲述的言语。我们注意到，陀思妥耶夫斯基早就赋予他的主人公以一种奇特声音（“我开始讲如同我在读一本书……”，“当你讲话时，你好像在念一本书……”）。

社会的风俗可以呈现作为创造事件的“操作虚构”的言语。[①] 但布莱松的做法恰恰相反，言语必须从内部追溯事件，从中获得与我们永远共时的精神部分，即：形成记忆或传说的东西，如贝玑的“内生性”。作为自由间接体，言语行为成为虚构的政治行为，童话的道德行为，传说的超历史行为。[②] 罗梅尔和罗伯－格里耶有时只是以一个谎言行为为契机，在这方面电影比戏剧更驾轻就熟。然而，显然在这两位作者的作品中，谎言奇怪地超越了其惯用概念。

感知－运动关系的决裂不仅影响自省、自构的言语行为，声音只涉及它自身和其他声音，它还影响视觉影像，因为它表现具有现代电影特征的某些空间，如空镜的或者脱节空间。言语好像挣脱出影像，成为创造行为，而影像也要构建空间、“地层”，建构这些言语以前或以后，人类

① 马里庸·维达尔，《埃里克·罗梅尔的道德童话》，勒米尼尔出版社，第126—128页：在《克莱尔的膝盖》中，叙述者直接面对女小说家：“如果他接受热罗姆的叙述，那么，他会取得胜利，会变成小说中的人物，至少可以与伏尔芒和于连·索雷尔齐肩。这是操作虚构的原则，通过动词的魔变，构成一个不可触知的、实际存在的真实故事。”这就是罗梅尔称之为电影原则的“谎言”，参见《美的趣味》，第39—40页。

② 如我们所见，帕索里尼之所以重要是因为他将“自由间接方式”引入电影。对帕索里尼的作品中的言语行为的分析，表明它们有时是童话行为，有时是神话行为，参见《帕索里尼》，电影研究丛书（关于神话与圣人，见《马太福音书》、《俄底浦斯王》、《定律》、《梅德传奇》，参见马卡隆和阿蒙卡尔的文章；关于童话与故事，见《十日谈》、《坎特伯雷的故事》、《一千零一夜》，参见塞莫卢埃和阿蒙卡尔的文章）。

之前或之后的无声力量。视觉影像成为考古学的、地层学的和构造地质学的。这不是说我们是史前史的反映（存在着现在考古学），而是说我们是埋葬我们自身痕迹的时间无人层的反映，是按照可变方向和连接相互并列的空白层的反映。它们是德国城市中的沙漠，它们是帕索里尼的沙漠，把史前史变成了诗歌的抽象元素，与我们历史并现的"本质"，呈现在我们历史之下的无限的历史远古基础。或者是安东尼奥尼的沙漠，只力求保留抽象过程和掩盖原始连接的各种散片。它们是布莱松的散片，重新连接或重新衔接空间碎块，其中的每个碎块是一个自我封闭的系统。在罗梅尔的作品中，女性躯体经受碎断过程，被奉为祥物，也被视为一个来自大海的瓶子或红色瓷罐的碎片，如《童话》就是我们时代的考古收藏。而大海，特别是《贝瑟瓦尔》的空间则受到一条横在几乎抽象的轨迹上的弧线的影响。在《王国在等待你们》中，贝洛表现缓慢的拖拉机天一亮开始搬运那些预制房屋，使原有风景变成乌有，过去，我们带人到这里，今天，我们再把他们撤走。《无树的国度》是一部杰作，地理学的、地图绘制学的、考古学的影像并列出现在寻找濒临灭绝的加拿大驯鹿的抽象路线上。雷乃通过人物本身如《死之恋》用影像表现世界的年龄和地层的变化秩序，把起死回生的植物学和考古学聚集起来。但斯特劳布空泛和空洞的地层学氛围是最重要的。在这里，摄影机的运动（特别是全景镜头）勾画过去事情的抽象曲线，而且土地对于那些埋葬在此的东西格外

重要，如《奥东》中抵抗组织埋葬他们武器的山洞；《弗尔蒂尼·卡尼》中老百姓被屠杀的大理石采石场和意大利乡村；《从幻想到抵抗》中洒满烈士鲜血的麦田（或者草和洋槐的镜头）；《太早太迟》中的法国和埃及农村。[①] 对于斯特劳布的镜头是什么这个问题，我们可以用地层学教科书的内容答复，它是包含消失的岩相的点状线和我们仍能触摸的岩相的实践的剖面。斯特劳布作品中的视觉影像就是岩石。

“空洞”、“脱节”都不是最恰当的形容。一个空镜、无人的空间（其中人物自己也是空洞的证明）具有万物皆在的饱满性。脱节和断裂空间的碎块是间隙以外的特殊重新衔接对象：衔接的缺场只是再接的表象，可以通过无数方式完成。从这个意义上讲，考古学或地层学影像在被看

① 关于这一点，以及斯特劳布的电影整体，有两篇重要文章，一是纳尔波尼的，一是达奈的（《电影手册》第275期，1977年4月，以及《电影手册》第305期，1979年11月）。让·纳尔波尼坚持埋葬、空洞或间隙的观点，视觉影像是“石头”，也称“记忆地点”。塞尔日·达奈以“斯特劳布镜头”命名他的文章，并这样回答这个问题：“镜头即坟墓”（“镜头的内容，从严格意义上说，是隐藏的东西，如地下的尸体”）。诚然，这不是指过去的坟墓，而是指我们时代的考古学。达奈曾在另一篇题为《眼睛的坟墓》的文章中，阐述过这个主题（《斜坡》，第70—77页）。他顺便指出在斯特劳布的作品中，存在着躯体的散片，它们被送回土地。“这是最中性、最无华躯体局部的价值，这里是踝骨，那里是膝盖骨。”这或许也是应该比较布莱松和罗梅尔的理由，尽管它微不足道。此外，还有让－克洛德·比特的文章，它分析了《太早太迟》的地层学氛围和全景镜头的作用（《电影手册》第332期，1982年2月）。

到的同时，也被读到。诺埃尔·布赫说得好，当影像停止“与自然物”衔接时，当它们涉及假衔接镜头或180度衔接镜头的系统操作时，镜头似乎开始旋转，或“自动旋转”，对它们的感知“需要记忆和想像的非凡力量，换句话说，需要一种阅读力”。这在斯特劳布的作品中表现得很突出。达奈认为，《摩西与阿隆》就像是两个从空缺或空洞影像两边来报到的人物，这是同一场戏的正面和反面，“它先被聚合，然后又被分隔，以使这两个方面被同时看到”；在这些自身模糊的氛围中，产生感知物与记忆物、想像物、已知物的“融合”。[①] 它不同于人们曾经认为的：感知，即知，即想像，即回忆，而是指阅读是眼睛的一个功能，是感知的感知，是一种既掌握感知又掌握其反面如想像、记忆式知识的感知。简言之，我们所说的视觉影像阅读，是地层学的状态，影像的逆转，不断将空泛转换成满盈，把反而变成正而的感知的适应行为。阅读，即重新衔接而非连接，是旋转、逆转，而非正面发展，这是新影像分析。毫无疑问，在有声片之初，视觉影像就已经像现在这样成为可阅读的。但这是因为有声片作为从属或依附，在这种影像中显现某种东西，并且自身被看到。爱森斯坦创造了与音乐有关的阅读影像概念。但这同样因

① 参见达奈，《电影手册》第305期，第6页。关于《摩西与阿隆》，见斯特劳布和于耶访谈录、博尼特泽尔和达奈访谈录，《电影手册》第258期、1975年7月，第17页。

为音乐在显现时，强加给眼睛一种不可逆转的方向。现在，在有声片的第二阶段，情况不尽相同。相反，这是因为被听到的言语不再显现和被看到，因为它已经独立于视觉影像，而视觉影像本身也获得某些东西的新可读性，并且成为一个用于阅读的考古学或者地层学剖面，如在《从幻想到抵抗》中，他说“岩石与言语互不相干”，在《弗尔蒂尼·卡尼》中，让－克洛德·波奈分析了“中央大裂缝”，“土地的、地质学的和地理物理学”的无文字场景，在这里“氛围是可读解的，如同斗争的记载地点，这是没有表演的空洞戏剧”[①]。对于视觉影像，这是“可阅读物”的新意义，与此同时，言语行为自身成为自主的听觉影像。

人们经常指出，与无声片和有声片第一阶段相比，现代电影在某种程度上更接近前者。这不仅因为它经常重新输入字幕，还因为它通过无声片的其他手段将书写成分纳入视觉影像（笔记本，信件，在斯特劳布作品中经常出现的简朴或死板的说明，如“墓碑、纪念碑、街名……”）。[②]然而，没有理由认为现代电影比无声片更接近有声片第一阶段。因为，在无声片中，我们面对两种影像类型：被看到的影

① 让－克洛德·波奈，《三个文本电影家》，载《电影家》第31期，1977年10月，第3页（斯特劳布自己曾言及上地和中央裂缝的片断）。

② 纳尔波尼，《电影手册》第275期，第9页。帕斯卡尔·博尼特泽尔谈及“死板和呆板的题记”：“斯特劳布和于耶认为，有时人们需要使用信笺，例如在《摩西和阿隆》中以铭文形式写在信笺上的献辞，这也是斯特劳布对电影做出最重要贡献的原因”（《视线与声音》，第67页）。

像和被读到的影像（字幕），或者面对影像的两个成分（书写介入）。而现在，视觉影像必须被全部看到，而字幕和书写介入只不过是一个地层学层次的点状线，或是从一个层次到另一个层次的可变连接，从一个层次到另一个层次的过程（比如戈达尔作品中书写的电子转换）。[①] 简言之，在现代电影中，视觉影像的可读性、阅读影像的“必要性”不再像无声片那样涉及一个特殊成分，也不再像有声片第一阶段那样，涉及被看到的影像上言语行为的整体效果。这是因为言语行为已属于另在，获得了自身的自主性，而视觉影像也发现了一种考古学或地层学，就是说发现了一种关于影像整体和只以它为内容的阅读。因此，视觉影像的美学价值增添了一个新特点：其绘画或书写特性取决于地质学、构造地质学的强力，如同在塞尚的岩石中。这就是斯特劳布作品达到的最高境界。[②] 视觉影像公开了其地质学基础或本源，面言语或音乐的行为在其创造者之侧成为大气。或许可以以此解开小津安二郎的悖论，

① 当然，影像中的题记（信，报纸大标题）在有声片第一阶段经常出现，但它们更多的是通过声音表现的（如报商的叫卖）。题记和字幕的作用在现代电影中和在无声片中是一样的，但方式不同：现代电影使用文字意义的“干扰法”，如雅克·费舍所表现的，他用两篇文章回答一个涉及现代电影和无声片的问题：“影像中的文字”和“提板、数字和字母”，《电影家》第21期和第32期，1976年10月和1977年11月。

② 塞尚作品中绘画影像的构造地质学或地质学的力量不是优于其他特征的一种特征，而是转换整体的全部特征，不仅表现在氛围中，（转下页）

因为小津安二郎在无声片中曾是创造空镜和脱节空间，甚至静物的人，这些东西表现了视觉影像的基础，并使之像现在一样隶属一种地层学的阅读。他以此走在现代电影前面而无需经过有声片的阶段。而当他接触有声片时，虽然为时过晚，但仍成为这方面的先驱，他直接进入第二个阶段上即“分解”增强影像效果的这两种力量，“对显现的影像和表现的声音进行职能分解”①。在现代电影中，视觉影像获得一种新美学，即视觉影像成为可读的，具有无声片本身没有的力量，而言语行为成为另在的，获得有声片第一阶段所不具有的力量。大气言语行为创造事件，但永远以构造地质学的视觉层次为基础：这是两条交叉的轨迹。言语行为只是在事件的空镜空间创造它。界定现代电影的是“言语和影像间的往来行为”，这种往来行为创造了它们的新关系（不只是小津安二郎、斯特劳布这样做了，罗梅尔、

（接上页）如岩石或山脉，还表现在静物中。这是视觉感觉的新系统，与印象派的淹没感觉和表现主义的反射、幻象感觉形成对照，斯特劳布在谈及塞尚时指出这是“有形化感觉”：电影不是禁止观众获得或产生感觉，而是“要把这种感觉有形化”，获得感觉的构造。参见访谈录，《电影手册》第305期，第19页。

① 据我们所知，诺埃尔·布赫再造了视觉影像“阅读”的概念，赋予它一种独特的不同于爱森斯坦概念的含义。在我们前面的摘录中，他已经界定了它的定义并把它只用于小津安二郎的作品：《为了一种远处的观察》，电影手册和伽利玛联合出版，第175、179页以及详见第185页。他指出小津安二郎如何在1936年的有声片中处理它（《独生子》），他引进了“职能分解”或“口头事件”和固定影像“事件空白”的分解。第186—189页。

雷乃、罗伯－格里耶也不例外）。①

最简单的情况是，这种视觉和有声的新分配在同一影像中完成，但此后，它成为视听元素。这需要一整套教学法，因为我们必须阅读视觉元素，同时也能用新方法倾听言语行为。这就是为什么塞尔日·达奈倡导“戈达尔教学法”、“斯特劳布教学法”的原因。而罗西里尼最后一部作品是这种重要教学法的最简单，却具有决定意义的最早体现，好像他知道绝对有必要重建一所小学，传授他的手工课、词语课、话语语法和操纵对象。这种不等于文献或调查的教学法主要反映在《路易十四的执政》中：路易十四给裁缝上手工课，他把带子和扣子钉在宫廷礼服的原型上，因为贵族必须亲手做这些事情。他还教新语法，国王是陈述行为的惟一主体，而所有事情都必须按照他的旨意完成。罗西里尼教学法，或者更准确地说，他的“教育法”不是要通报话语和演示事物，而是要提出话语的简单结构、言语行为和用品的日常制作：无论是小活还是大工程，手工的或工业的。《救世主》把耶稣的言语行为当做抛物线，同手工艺品的制作联系起来，《圣·阿戈斯蒂诺》

① 马里庸·维达尔分析了罗梅尔《克莱尔的膝盖》中的一个场景，这个场景由一个几乎静止的、像雕塑和绘画的影像开始，以便向叙述过渡，再返回固定影像：这就是“言语和影像的往来行为”（第128页）。维达尔还经常指出罗梅尔是如何用言语创造事件。同样，在雷乃和罗伯－格里耶的《去年在马里昂巴德》中，也形成了一种创造事件的叙述言语和经过白、灰、黑等不同区域而获得矿层或地质构造学价值的固定公园之间的往来行为。

把信仰行为同新雕塑联系起来（还有《帕斯卡尔》中的用品、《苏格拉底》中的市场……）。这两条轨迹相辅相成。罗西里尼感兴趣的，是阐释“斗争”，如新生事物的诞生：这不是两条轨迹的斗争，而是只有通过它们，依赖它们的往来行为才能表现的斗争。应该透过话语寻找每次在与旧语言的斗争中呈现的言语行为的新形式，应该透过事物寻找在旧地质构成的对立中形成的新空间。路易十四的空间，是凡尔赛，这个迁移的空间与布满马策兰爪牙的空间相对立，它还是一个工业空间，很多东西将在这里被系统制造出来。言语行为，不管它是苏格拉底、基督、奥古斯丁、路易十四、帕斯卡尔，或是笛卡尔，都要脱离旧的形式，与此同时，这个空间形成一个新层次，力求覆盖旧的层次，斗争标志着世界的演变进程，它走出某一历史时刻，进入另一个历史时刻，这是新世界在词与物，即言语行为和层化空间的双重压力下的痛苦分娩。这是一个历史概念，它同时召唤喜剧和悲剧，超凡脱俗和日常琐事，即言语行为的新种类、空间的新结构。它也是一种近似于米歇尔·福柯“考古学”意义的概念。它是戈达尔继承的方法，把它变成其独特教育（其独特教学法的基础，如《六乘二》中的事物课和词汇课，还有《各自逃命》中这个著名场景，如事物课涉及嫖客要求、妓女的各种姿态，而词汇课涉及嫖客要求妓女发出的音素。这两种课互不相干。

影像的新体制正是建立在这种教育学之上。我们已经看到这种新体制的内涵：影像、场景不再由结束前影像或开

始下一个影像的理性分切所连贯，而是被非理性分切重新连贯起来，根据非理性分切将其重新衔接，这些非理性分切不再属于前后影像，而是自具价值（字幕）。因此，非理性分切具有一种分切价值，而不再具有连接价值。[①] 我们现在正在审视一个复杂的问题：这些分切到哪儿去？它们既然具有自主性，那么，它们是由什么构成的？我们目前言及的是由声音和说话构成元素组成的视觉影像的第一种连续，如有声片的第一个阶段，但它们却走向一条不再属于它们，也不属于第二种连续的界限。不过，这条界限，这种非理性分切可以表现为多种多样的视觉形式：如粗暴，“反常”影像连续的延展形式，可以中断两种影像连续的正常连贯，再如全黑或全白银幕，或及其派生物的扩展形式。但是，非理性分切永远意味着有声片的新阶段，即声音的新形态。它可以是一种无声行为，但这是在有声和音乐创造无声的意义上，它可以是一个言语行为，但要以它在此扮演的虚构者或创造者的面目出现，有别于其“经典”面目。在新浪潮派的作品中，这类现象随处可见，如在特吕弗的《枪击钢琴师》中，一个奇怪的言语行为中断对主谋的追踪，但它看上去只是一次简单邂逅交谈。然而，这种方法在戈达尔的作品中被发挥到极致，因为一个正常影像连续所要达到的非理性分切是拟人化类型或类

① 布赫，第174页：从假衔接镜头“他获得了一种中断效果，可以强调镜头变化的分切性质。然而，剪辑规则的设置旨在抹杀这种镜头的变化”。

别。它要求准确的言语行为，如创造者（《放荡的生活》中布里斯·帕兰的说情），虚构者（《疯狂的彼埃罗》中德沃的说情）。它还可以是一个音乐行为，但这是在音乐可以在雪花全黑银幕中找到其应有位置，分割影像连续并填补这个空隙以便将其分配为两种被加工的影像系列意义上。这就是雷乃的《死之恋》的结构，在这里，亨策的音乐只能在空隙中被听到，起到了将死与生和生与死两个影像系列进行能动分切的作用。当影像系列不只是走向作为分切或类别（如在戈达尔的《各自逃命》中回荡着“这音乐是什么?”的问题）的音乐界限时，而且当这种分切、这种界限本身形成一个与前一影像系列重叠的影像系列（这是《芳名卡门》的纵向结构，四重奏影像的发展影像系列与它们确保分切的影像系列重叠）时，情况会变得更加复杂。戈达尔无疑是对视听关系思考最多的作者之一。他尝试将声音重新置入视觉，以便最终将两者“归还”（如达奈所说）产生它们的躯体，但这种尝试导致形成了任何意义上的脱节或微分系统：这种分切扩散，不再只是听觉和视觉的分切，而是视觉、听觉，及其倍增连接中的分切。[①] 那么相反，当这些非理性分切如字幕或空隙处于

① 玛丽－克莱尔·罗帕尔分析了戈达尔作品中的常规运动：影像的“抽象构成元素”的分离，在“某--绝对时刻”产生其所有视听载体的重构，直至这些构成元素再次被分离（《让－吕克·戈达尔》，电影研究丛书，第20—27页）。

纯化的、分切的、彼此独立的视觉和听觉元素之间时，又会发生什么事情呢？

为了创造一种演示教学法，厄斯塔什的影片《阿里克斯的照片》将视觉限定在照片上，将声音限定在解说上，但在解说和照片之间，仍逐渐产生一种距离，而证人对这种渐显的异质性并不感到惊讶。罗伯－格里耶从《去年在马里昂巴德》开始，在他的每一部作品中，都运用一种新声像异步手法，在这里，说话和视觉不再贴合，不再协调，而是相互背离，相互矛盾，彼此没有“前因”的联系：即两者间不可确定的东西（加尔迪指出，视觉不具有真实性的任何特权，并同言语一样包含着模糊性）。这些矛盾不再允许我们简单地对所听和所见像教学那样进行一一对比：它们的作用在于演绎一个脱节和分断系统，这些脱节和分断在直接时间－影像中轮流确定由提前或倒退构成的不同的现在，或者用虚假符号构建可倒退或可提前的强力系列。[①] 视觉和说话在每一种情况下可以承担区分真实和想像即有时真实，有时想像，如同真与假的交替，但

① 在《说谎的人》中，视听矛盾很多。比如饭店被表现得熙熙攘攘、但声音却显得寥寥无人；鲍里斯的声音说：“我不知道我在这儿呆了多久”，而影像却表现他远去。但这些矛盾并不是主要的。加尔迪认为它们更像是建立调动视觉和听觉“范例”的重复和对换（《罗伯－格里耶的电影》，第八章和结论）。夏多和若斯扩展了范例的概念，使之涉及具有提前和倒退功能的参数：他们从中发现“电影结构”和服从这种结构的视听编码（《新电影、新符号学》，第六章）。

是一种视听影像连续势必使这种区分变得难以察觉，把这种交替变得不可确定。这种新影像的第一个特征是“声像异步手法”，不再是苏联宣言，特别是普多夫金提及的那种手法：它不再是使人听到从相对场景外传来的并因此联想到视觉影像的说话和声音，它们只是要避免增加视觉影像的内容，它也不再是一种画外音，可以在绝对画外产生影响，如同整体的关系，本身属于视觉影像的关系。画外音在变成视觉影像的对手或异质时，就不再具有在界限上超越视觉影像的权力。画外音已经丧失了在有声片第一阶段成为其特征的万能力量。它不再是无所不见，它变成了可疑的、不确切的、模糊的，如在罗伯－格里耶的《说谎的人》或玛格丽特·杜拉斯的《印度之歌》中，因为它已经割断它维系视觉影像的缆绳。画外音丧失了万能强力，却获得了自主性。米歇尔·希翁深刻分析了这一转换，而博尼特泽尔也受其启发，提出“画外的画外音”的概念。[①]

① 米歇尔·希翁指出绝对画外音由于具有充分的独立性，所以不再无所不知，无所不见，摈弃了万能力量；他提到玛格丽特·杜拉斯和贝托卢奇，但在斯登堡的《安娜塔汗的故事》（第30—32页）中找到了第一个重要例子……关于“画外的画外音”，即当一个断裂出现在视觉和听觉之间时，参见博尼特泽尔，第69页。一般来说，人们根据贝尔什隆的区分法追踪画外音的变化。当说话人在银幕上，而又没说任何话时，他称这为“画内画外音”（《这》第2期，1973年10月），特别参考达奈提出的新拓扑学（《斜坡》，第144—147页）。

另一个新事物（或者前者的发展），可能是不再存在任何意义上的画外和画外音。一方面，说话和声音整体已获得自主性：它们逃脱了巴拉兹的诅咒（不存在听觉影像……），它们不再像第一阶段那样是视觉影像的构成元素，它们已经完全成为影像。听觉影像在自身的决裂中，在与视觉影像的决裂中诞生了。它们甚至不再是罗西里尼作品中的同一视听影像的两个自主的构成元素，而是两个“异质”影像，即一个是视觉的，一个是听觉的，和两者间的断裂、空隙、非理性分切。[①] 玛格丽特·杜拉斯这样谈论《恒河的女人》：“这是两部影片，一部是影像电影，一部是声音电影……这两部影片都是完全自主的……（声音）也不再是通常意义上的画外音：它们不帮助故事发展，反而阻碍、干扰它的发展，因此，我们不应该硬将它们划归影像电影”[②]。这是因为巴拉兹的第二个诅咒也同时失灵了：他承认声音特写镜头、渐隐渐显镜头的存在，但排除听觉取景的任何可能性，因为，他认为声音无边。[③] 然而现在，限定视觉取景较少采用可见对象的先存边际，而是采用创造一种视点分割边际，或者在它们之间建构一个空白，以便从对象特定空间中提取一个纯空间，随意空间。

① 康德在另一篇文章中创造了“自主性－异质性”的区分法（参见《判断批判》导言，第5节）。

② 玛格丽特·杜拉斯，《纳塔莉·格朗基》，附《恒河女人》，伽利玛出版社，第103—104页。

③ 巴拉兹，《电影》，第十六章。

限定听觉取景也是采用创造言语、音乐甚至无声的纯行为，这种行为应从自然声、音响、言语和音乐的特定听觉连续体中提取出来。因此，不再存在画外，也不再存在占据它的画外声音，因为这两种画外形式和相应的声音分配仍属于视觉影像。但是现在，视觉影像摈弃了自身的外在性，它与世隔绝，走向自己的反面，解放了曾隶属于它的东西。同样的，听觉影像也摧毁了自身的依附性，成为自主的，获得了自己的取景。两种取景的空隙，视觉的和听觉的，两种影像的非理性分切，视觉的和听觉的，替代了作为惟一的取景物（画外）的视觉影像的外在性。这就是我们认为确定有声片第二阶段的东西（毫无疑问，如果没有电视，这第二个阶段永远不会出现。电视使之成为可能；但这是因为电视放弃了其大部分创造可能性，甚至失去了这些可能性，它需要电影为他补上这节教育学课程，它需要电影大师们证明它过去能做的事和将来所能做的事；如果电视毁灭了电影是真实的话，那么，反过来说电影也在不断地激活电视，这不仅因为电影在用自己的影片养活电视，还因为电影大师们创造了视听影像，他们随时准备把它“归还”电视，只要电视给他们机会，比如罗西里尼最后的作品，戈达尔的参与，斯特劳布的不懈尝试，或者还有雷诺阿、安东尼奥尼的作品……）。

因此，我们现在面对两个问题。第一个问题是，听觉取景是指在电影创作的条件下提出纯言语或纯音乐行为，如果这是真实的话，那么，这个行为由什么构成？我们可

以称它为“纯电影陈述或陈述行为”。但与此同时，这个问题又明显地超出电影范围。社会语言学非常关注言语行为及其分类的可能性。有声电影在它的历史中，难道没有或是不愿意，提出一种有影响的并具有哲学意义的分类吗？电影促使我们在画内音和相对画外音中区分相互作用的言语行为，在绝对画外音中区分自反的言语行为，从而最终区分更为神秘的言语行为，如虚构行为、“传说的现行罪行”，它们是纯粹的，因为它们是自主的，不再属于视觉影像。[①] 因此，第一个问题旨在弄清这些纯电影行为的性质是什么。第二个问题是：假如言语行为是纯粹的，就是说它们不再是视觉影像的构成元素或维度，影像的结构便会发生变化，因为视觉和听觉已经变成同一真正视听影像的两个自主构成元素（如罗西里尼）。但是我们不能中止这个运动，因为视觉和听觉会产生两种异质影像，一个是听觉影像，一个是视觉影像，它们通常被它们之间的非理性分切分离、分断或脱节（如罗伯－格里耶、斯特劳布、玛格丽特·杜拉斯）。然而，成为视听的影像并不直接显露，相反，它获得了一种隶属于视觉影像和听觉影像更

① 在语言学范畴中，奥斯丹和他的承传者认为，我们不用参考言语行为的维度分析，而是要参考这些行为的分类如语言“功能”或“力量”（马林诺夫斯基、弗尔特、马塞尔·科恩）。我们在杜克罗和托多洛夫那里可以发现这个问题的状态，《语言科学百科辞典》，瑟耶出版社，第87—91页。我们提出的三方面区分，即相互作用的、自反的和虚构的，它们建基于电影的基础上，但具有更广泛的外延可能性。

复杂关联的新确定性。因此，人们不相信玛格丽特·杜拉斯发表的有关《恒河的女人》的声明：这两种影像的纽带只能是一种“材料的伴随性”，它们都被书写在同一个底片上和被同时看到。这是一个富于幽默或者挑衅意味的声明，它宣称的东西正是它声明否认的东西，因为它赋予它们各自以对方的权力，否则，绝不会存在任何属于艺术作品的必然性，而只存在任何东西的偶然性和凭空捏造、东拉西扯，如许多拙劣的唯美电影或如米特里指责玛格丽特·杜拉斯的情况。两种影像的异质不会削弱，只会增强影像的视听性质，确保获得视听效果。因此，第二个问题涉及两个异质、不相应、不对称影像的复杂关联：这种新的交织现象是一种特殊的重新衔接。

指出纯言语行为、纯电影陈述或听觉影像是让－玛丽·斯特劳布和达尼埃尔·于耶作品的主要方面：这个行为应该从其被读到的载体，如文章、书籍、信件或文献中提取。但提取不以好恶和热情为基础，它包含着对本文的一种抵触甚至尊重，但每一次提取言语行为都要付出特殊的努力。在《安娜·玛格达列娜－巴赫的纪事》中，安娜·玛格达列娜的假设声音在说巴赫自己的信和一个儿子的回忆，因此，巴赫的言说仿佛是她写过和说过的东西，从而形成自由间接话语的形式。在《弗尔蒂尼·卡尼》中，书被看到了，每一页被看到了，还有翻书的手和正在阅读一些章节的作者弗尔蒂尼，但这些章节不是作者本人选择而是十年后的事情。作者“自听自话”，身心疲惫，声音流

露惊恐、惊愕或赞成情绪，这是不置可否或似有所闻。诚然，《奥东》既没有表现本文，也没表现戏剧演出，但它包容这一切，因为大多数演员都不掌握语言（意大利语口音、英语口音、阿根廷语口音），他们从表演中提取的，是一种电影行为，他们从本文中提取的，是一种节奏或速度，他们从语言中提取的，是一种“失语症”[①]。在《从幻想到抵抗》中，言语行为脱离了神话（“不，我不要……”），或许这种言语行为在第二部分，即现代，才战胜了对本文、对上帝预造的语言的抵触。总会存在着一些奇特条件显示，或如玛格丽特·杜拉斯的术语“锁定”纯言语行为。[②] 摩西本人是一个看不见的上帝或者纯言语的使者，他可以战胜对先帝的抵触，而又不被钉在自己的桌上。这或许可以解释斯特劳布与卡夫卡的通灵。卡夫卡也认为我们只有一种能战胜对统治本文抵触的言语行为预设的法律，约定俗成的道德，但如果是这样，那么以《摩西和阿隆》和《美国，阶级关系》为例，认为言语行为应该从抵触它的东西中提取观点不再充分，因为言语行为就是

① 关于语言的“剥夺”和“回归失语症”，参见斯特劳布和于耶有关《奥东》的谈话录，《电影手册》第224期，1970年10月和让·纳尔波尼的评论，“权力的替代”表现了戏剧场面如何包含在其电影的转换中（第45页）。关于《弗尔蒂尼·卡尼》，纳尔波尼提到“文本的观念有违于阅读”（《电影手册》第275期，第13页）。

② “这里，取景是言语的取景。”（见《J.M. 斯特劳布和D. 于耶的电影》，歌德学院出版，巴黎，第55页）

一种抵触，它是一种抵触行为。如果不使它自身成为一种抵触，成为一种威胁它的东西，人们就不能从抵触它的东西中提取言语行为。言语行为是有用的张力，“是张力做主的地方”，如巴赫的 *Hinaus*！由此，不是可以看出在摩西的“Sprech-gesang”中和在巴赫音乐的演奏中，言语行为已成为音乐行为吗？从乐谱中提取的巴赫的音乐比从信件和文献中提取的安娜·玛格达列娜的声音更加丰富。言语或音乐行为是一种斗争：它必须是经济的、稀少的，具有无限耐力，才能战胜抵触它的东西，但它必须非常猛烈，才能使自己变成一种抵触，一种抵触行为。[①] 它的过程是不可阻挡的。

在《没有和解》中，言语行为是那个老妇人的言语行为，这一次，它更像是精神分裂症，而不是失语症，它甚至出现在最后一声枪响的听觉影像中：“我在观察时间如何流逝；它沸腾着、抗争着，花一百万买一块糖却没有花三分钱买一块小面包。”言语行为犹如它贯穿的所有视觉影像的中介，这些视觉影像自身依照裂纹和空隙的可变秩序建构许多地质学剖面、考古学层次，如：兴登堡、希特勒、阿登纳、1910 年、1914 年、1942 年、1945 年……这

① 斯特劳布和于耶：“耐力与张力的辩证法隐藏在巴赫的音乐中。”他们强调表现“正在演奏音乐的人们”的必要性：“我们表现的每一段音乐都是摄影机前的真实演奏，同步录音，不加镜头切换。被表现的音乐核心总是如何演奏。有时它可以从乐谱、手稿或者原版印刷品开始……”（歌德学院出版，第 12—14 页）。

些就是斯特劳布夫妇作品中听觉影像和视觉影像的比较结构，人们在空荡的空间交谈，这时言语上升，空间却悄悄地潜入地下，让人们读到其考古宝藏、地层的深厚，从而证明那些挖掘工程是必要的，那些被杀害的牺牲品已化为粪土和那些发生过的斗争以及那些遗弃的尸体（《从幻想到抵抗》、《弗尔蒂尼·卡尼》）。历史离不开土地，阶级斗争是地下斗争，如果想了解一个事件，不应该表现它，不应该追踪它的过程，而是应该深入其中，穿越所有构成其内在历史的地质层（而不只是一个相对遥远的过去）。尼采曾经说过我不相信那些喧嚣的大事。了解一个事件，意味着把它归还给大地沉默的层次，它们构成事件真正的连续性，或者将它融于阶级斗争之中。历史上有农民的事件，那么现在轮到视觉影像，地层学氛围来抵触这种言语行为，反对其沉默的积淀。甚至信件、书籍和文献，这些包含言语行为的东西，也同纪念碑、墓地、碑铭一起融入到这个氛围之中。在斯特劳布夫妇的作品中，“抵触”一词有多种含义。而在这里，它是大地，是抵触言语行为，抵触摩西的树木和岩石。摩西是言语行为或者听觉影像，而阿隆是视觉影像，它的“显示”和它所显示的东西，是来自大地的连续性。摩西代表一个新部族，一个只把永远游移上帝的言语视为土地的部族，而阿隆需要一块领地，这就是作为运动目的“层次”。在它们之间是沙漠，还有“仍然缺场”而又确实存在的民众。阿隆抵触摩西，民众抵触摩西。民众选择什么呢，是视觉影像，还是听觉影

像，是言语行为，还是土地？[①] 摩西把阿隆埋入土地，但失去阿隆，摩西就失去民众和土地的联系。我们可以这样认为摩西和阿隆是一种思想的两个部分；然而，这两个部分永远不能形成一个整体，而只能形成一个抵触的分割，它必须阻止言语成为专制的和阻止土地被其最后层次占有，征服。如斯特劳布的师傅塞尚的作品：一方面，是潜入和揭示“地质学基础”的视觉影像（绘画）的“顽固的几何学”；另一方面，是幻想、“大气逻辑”（塞尚所说的色彩和光线），还有从大地飞向太阳的言语行为。[②] 这是两条轨迹：“声音来自影像的另一边”。它们彼此抵触，但地下的历史正是在这种不断被重新分割中获得一种情感美学价值，而飞向太阳的言语行为获得一种重要的政治价值。部落（摩西）、私生子（《从幻想到抵抗》）、流放者

① 参见《电影手册》，第258期访谈录中摩西和阿隆作用的详细分析。

② 关于塞尚作品中的两个时刻，它们的交换和循环，参见亨利·马尔迪内，《视线、言语、空间》，人文时代出版社，第184—192页。一些评论家已经明确指出斯特劳布夫妇作品中这两个时刻的丰富蕴涵，不管视角多么不同，但都来自于塞尚：这是“政治和美学这两种激情的积极结合”（比耶特，《电影手册》第332期）；或者“每个镜头与镜头关系的双重构成：‘轴心与空气’（曼费尔·布兰克，《电影手册》第305期）。这后一篇文章介绍了《从幻想到抵抗》的“系统”分析：“在这一切被拍摄时，太阳从东向西移动，阳光照在人物身上，而我们总是在同一位置上，只是每个镜头换了一个角度……这个太阳就是火，它要潜入地下，唤醒大地。这时夕阳西沉，与田野的镜头重叠。”斯特劳布夫妇常引用塞尚的这句话：“瞧这山，它过去曾是一团火。”

（《美国……》）的言语行为是政治行为，因此，它们从一开始就是抵触行为。如果说斯特劳布夫妇给这部片子定名为《美国，阶级关系》是受到卡夫卡的启发的话，这是因为从一开始，主人公就在捍卫地下人，和地下人之下的司机，然后还要对付分离他和叔叔的上等阶级的阴谋诡计（发信），在这里，作为听觉影像言语行为是抵触行为，因此在巴赫的音乐中，它打乱了凡夫俗子和圣人的分配，而在摩西那里，它转换牧师与民众的分配。但反过来，作为视觉影像，土地氛围扩展一种美学力量，它可以发现历史和政治斗争建基的各个层次。在《任何革命都是碰运气的事》中，一些人在掩埋公社社员遗体的墓地山坡上朗诵马拉美的诗，他们根据诗的印刷特征分配诗的元素，把他们当做挖掘出来的对象。应该同时把握两种情况，即可言语创造事件，让它曝光；大地掩盖沉默的事件。事件在言语行为所取和大地所掩之间，永远是一种抵触。这是天与地、天光与地火，特别是听觉与视觉的轮回，它永远不能重构一个整体，而是每次构成两种影像的分割，与此同时，产生它们关联的新类型，一种十分精确的不可公度性关联，而不是这种关联的缺场。

构成视听影像的，是视觉和听觉的分割、分离，它们各自是异质的，但同时又是一种不可公度或“非理性”的关联，这种关联连接它们彼此，但不形成一个整体，哪怕是微小的整体。这是一种来自感知－运动模式完结的抵触，它分隔视觉影像和听觉影像，而又将其保留在一个不

可整体化的关联中。玛格丽特·杜拉斯在这一点上越走越远：作为三部曲的核心，《印度之歌》在一个能使我们听到所有声音（画内的和画外的，相对的和绝对的，可归因的和不可归因的，所有这些都是对立的和同谋的，它们不被人知、被人遗忘，没有一种声音具有万能力量或具有决定权）的听觉影像和一个能使我们看到沉默地层（那些甚至已经接触实质时仍守口如瓶的人物，因此，他们所说的东西已经属于复合过去，至于地点和事件，大使馆的舞会是覆盖燃烧着的古老地层的已无生机的层次，另一个舞会在另一个地点举行）的视觉影像之间，建立起一个奇特的可移动的平衡性。[①] 在视觉影像中，人们在灰烬中或从镜子背后，发现生命，如同人们在听觉影像中提取脱离戏剧和超越书写的纯粹而又多变的言语行为一样。“无时间性”声音如同一个听觉整体的四边与视觉整体形成对立，视觉和听觉是爱情故事的无限视点，虽然爱情主题一样，但爱情故事却各自不同。《恒河的女人》在《印度之歌》之前就已经建立了关于这两种无时间性声音的听觉影像的异质性，并在听觉和视觉“达到”这个无限点时，决定影片的

① 《印度之歌》是引起大量有关视听关系评论的影片之一；特别是帕斯卡尔·博斯特茨尔（《视线与声音》，第148—153页），多米尼克·诺凯（《实验电影的颂歌》，蓬皮杜文化中心，第141—149页），迪奥尼·马斯科罗（《玛格丽特·杜拉斯》，阿尔巴特罗出版社，第143—156页）。其中包括由诺埃·法尔热、让－路易·里布瓦和卡特琳娜·文扎普芙兰撰写的有关《恒河的女人》的重要文章。

结尾，因为它们在失去其四边之后，便成为这个无限点的视点。[①] 以后，《她的威尼斯姓氏在荒凉的加尔各答》强调一个反映废墟的视觉影像的异质性，揭示一个更加古老的沉积层，如在少女的名字之前是一个已婚女人的名字。但它总会到达一个终点，当它接近两种影像共同的无限点时（好像视觉和听觉最终化为触觉和“结合”）。《卡车》可以从背后给声音一个躯体，不过，这只能在可见物被分离或被移空的情况下实现（驾驶室、道路、出现卡车幻觉）：“在这里，只有某一故事的地点和没有发生的故事的地点。”[②]

玛格丽特·杜拉斯的早期电影主要表现房子或花园洋房整体的全部力量，如恐惧与欲望、说话与沉默、出门与回家、创造事件和掩埋事件等等。玛格丽特·杜拉斯是表现房子的重要电影人。房子主题在电影中占有非常重要的地位，这不仅因为女人总是“居于”房子，还因为情欲总是“居于”女人，比如，《她说要摧毁》，特别是《纳塔莉·格朗基》，还

① 玛格丽特·杜拉斯，《纳塔莉·格朗基》，附《恒河的女人》之后：当“影像电影”和“声音电影”在没有被重新合成之前，各自到达构成它们“结合”的无限点时，这两种电影就会“消亡”。与此同时，它们各自的边也随之化为乌有（杜拉斯在《恒河的女人》中强调了这一点，第183—184页。电影不会因此而不再生存，好像还会有“多余的”或“幸存者”，它们还会被再次投入到下一部影片中，成倍地出现）。

② 尤素福·伊斯哈布尔，《从一种影像到另一种影像》，中介出版社，第285页（这种表述摘自杜拉斯作品的详细分析，第225—298页）。

有稍晚一些的《维拉·巴克斯特》。然而，杜拉斯为什么在《维拉·巴克斯特》中看到其作品的某种变化，就像她在《纳塔莉·格朗基》中看到准备三部曲的需要？一个艺术家能够认识到他所取得的圆满成功，与其更深远的目的相比，只是进退一步的事情，这并不新奇。比如玛格丽特·杜拉斯，房子不再使她满足，因为她只能确保同一视听影像的视觉和听觉构成元素的自主性（房子在言语和空间双重意义上，仍然是一个地点，一个位点）。然而，要想走得更远，如获得听觉影像和视觉影像的异质性，把这两种影像变成无限共同点的视点，要实现这个非理性分切的新概念，只限于在房子中，甚至依靠它是不可能的。花园洋房无疑早就具有任意空间的大部分特性，如空荡感和分离感。但是，这个任意空间只能在逃离时才能被建立。言语行为此时才可能“走出来和逃离”。为此，必须离开房子、铲平房子。人物只有在离开时才能相逢和彼此招呼。应该表现不可居住物、不可居住空间（如海滩而非花园洋房），才能获得一种异质性与自身变成不可归回的言语行为的异质性形成对比，如不再具有地点的故事（视觉影像）与不再有故事的地点（听觉影像）的对比。[①] 而构成视听关联的正是非理性分切的新途

① 玛格丽特·杜拉斯在《印度之歌》中谈到“空间的人口稀少性”，在《她的威尼斯姓氏在荒凉的加尔各答》中特别谈到“地点的不可居住性”（《玛格丽特·杜拉斯》，第21页、第94页）。伊斯哈布尔分析了《恒河的女人》中这种对居所的放弃现象，第239—240页。

径，孕育这种分切的新方式。

在已成为纯言语行为的听觉影像和已成为可读的或地层学的视觉影像的分离过程中，什么是区分玛格丽特·杜拉斯和斯特劳布夫妇作品的差别呢？第一个差别是，对杜拉斯而言，要获取的言语行为是整个爱情或绝对欲望。它可以是沉默或者颂歌或者呐喊，如《印度之歌》中副领事的呐喊。[①] 它支配记忆和遗忘，痛苦和希望。特别是它是创造性虚构与它脱离的整个本文是同外延的，构成一个比书写更深刻的无边书写，比阅读更深刻的无限阅读。第二个差别是流动性，越来越成为玛格丽特·杜拉斯作品视觉影像的标志：印度的热带潮湿不仅笼罩河流，还扩展到沙滩和海洋；诺曼底的潮湿把《卡车》从博斯引向海边，《阿迦塔》中被改造的门厅与其说是一所房子，莫如说是一艘缓慢行驶在海滩上的航船幻觉，言语行为由此而生（《大西洋人》就是这样产生的，是它的自然续篇）。玛格丽特·杜拉斯如此创造海洋风情具有重要意义，这不仅因为她熟悉法国学派的主要精华，如白昼的灰色、光的特殊运动、日月交替、水中落日、流动感觉，还因为这种不同于斯特劳布的视觉影像企图超越其地层学或"考古学"价值，转向一种具有永恒价值，可以荡涤一切地层和卷走一切结构的大川和海洋的沉默力量。我们没有回归大地，而是回归大海，大海可以冲走一切

① 维维安娜·弗尔斯特，《玛格丽特·杜拉斯》中"呐喊的区域"一章，第171—173页。

事物，比埋在干燥的地下更干净利落。《奥雷丽亚·斯泰奈》的开头部分或许可以与《从幻想到抵抗》的开头部分相媲美，它意味着从神话中剥离言语行为，从童话中剥离虚构行为，但在这里，雕像让位于车头的移动镜头，而后又让位于河上驳船，最后让位于定格的海涛。[①] 简言之，视觉影像独特的可读性成为大洋的，而不是土地的和地层的。《雅加达和无限的阅读》把阅读归还给比事物感知更深刻的海洋感知，与此同时，把书写归还给比本文更深刻的言语行为。从电影意义上讲，玛格丽特·杜拉斯可以被比作一个伟大画家，她认为：我就是要捕捉一个浪花，只要一个浪花，或者还有一点浸湿的沙粒……这里存在着与前两种差别有关的第三种差别。在斯特劳布的作品中，阶级斗争就是在视觉和听觉这两种不可公度影像间不断循环的关系，听觉影像不从上帝的或者老板的话语中剥离言语行为，不包括我们可以称之为"自己阶级叛徒"的人的说情（如弗尔蒂尼，但我们也可以这样说，巴赫、马拉美和卡夫卡），视觉影像不具有地层学价值，如果不是工人斗争，特别是农民斗争等所有一切重要的抵触在滋养着土地的话。[②] 这就是为什么斯特劳布

① 纳塔莉·埃尼克关于河流－言语的补充性的分析，《电影手册》第307期，第45—47页。

② 斯特劳布就"弗尔蒂尼的本文是否是随意性的"问题回答说："这种语言是执政阶级的语言，也是竭尽所能背叛这个阶级的人的语言……"（《新闻发布会》，佩萨尔出版社，1976年；此外，"所有农民战争的特征也与这些氛围有相同之处"）。

夫妇可以把他们的作品表现得具有深刻马克思主义思想的原因，甚至使用私生子或流放者（包括支配《美国》的非常纯洁的阶级关系）。但是，玛格丽特·杜拉斯在对马克思主义的疏远中，已不满足于那些成为本阶级叛徒的人物，她召集边缘人、乞丐和麻风病人、副领事和儿童、商业代表和好吃懒做的人们，让他们组成一个“暴力阶级”，这个出现在《纳塔莉·格朗基》中的暴力阶级并不是用来填充残酷的影像，它是用来行使在两种影像形式之间循环的功能，让它们的交流如听觉影像中的言语－欲望的绝对行为，视觉影像中的大川－海洋的无限力量，这是处于河流与颂歌交叉点上的恒河女乞丐。①

因此，在第二阶段，说话、声音不再是视觉影像的构成元素，因为视觉和听觉已成为一个视听影像的两个自主构成元素，或者说，两种异质影像。这正是布朗肖所说的“说不等于看”。在这里，说不再看，不再让看，甚至不再被看。不过，值得注意的是：说如此断绝视觉关联只能在它摈弃自己日常的或经验的用法时，只能在它转向一条既可作为不可说物，又可以作为只能被言明的东西的界限时（“这是不同的言语，包含此和彼，本身也不同于说……”）。如果说这

① 在《纳塔莉·格朗基》第76、第95页中，玛格丽特·杜拉斯提出这个概念或者“暴力阶级的短暂情感”（第52页是关于商人旅行者的特殊状况）。博尼特泽尔对《印度之歌》中这个由“麻风病人、乞丐和副领事”组成的暴力阶级进行了评论（第152—153页）。

条界限就是纯言语行为，那么，它同样能够显现呐喊、音乐或非音乐声音的形态，成为由独立成分构成的系列整体，其中每一个成分，此也好，彼也好，都能够构成有关分割、逆转、倒退、超前可能性的界限。因此，声音连续体不再根据视觉影像的从属性或画外维度进行区分，而音乐也不再确保某个假设整体的直接显现。现在，这个连续体获得了莫里斯·法诺在罗伯－格里耶的影片中所要求的改革价值（特别是在《说谎的人》中）：它保证听觉影像的异质性并同时获得作为界限的言语行为，但严格地讲，它不一定存在于言语和系列的音乐结构中，但它也不一定由音乐元素构成（同样，在玛格丽特·杜拉斯的作品中，人们用音乐对照声音结构，对照欲望的绝对行为，如《恒河的女人》中副领事的叫喊或焦躁的声音，或者在斯特劳布的作品中，安娜·玛格达列娜的言语结构与音乐的演奏和巴赫的叫喊形成对照……）。但是，如果因此而得出声音在现代电影中具有优势的结论是不确切的。事实上，这一点同样适用于视觉影像，如看只有在它脱离其经验用法并转向一条既是不可见的东西，然而又只能被看到的东西（如预见不同于看，而且经过随意的、空镜或脱节的空间）的界限时，才能获得异质性。[①]这是盲人

① 布朗肖，《无尽的谈话》，“说不等于看”，第35—46页。这个主题经常出现在布朗肖的作品中。我们援引的文字无疑是最扼要的。人们会注意到布朗肖赋予视觉的作用，但从另一方面讲，这种做法是模糊的，或者说是次要的。

的视角，是提瑞西阿斯的视角，如同言语是失语症患者或遗忘症患者的言语一样。自此，这两种功能中的任何一种都不能在获得既分隔它们，又在分割它们时连接它们的界限以前获得高级用法。言语言明的，正是视觉通过预见才能看到的不可见物，而视觉看到的东西，正是言语言明的不可说物。玛格丽特·杜拉斯可以借助于“看声音”，并让它们经常说“我看”，“我视而不见，对，就是这个”。菲力邦的基本表述把言语当做可见物来拍摄依然有效，只不过看和说在这里获得新含义。当听觉影像和视觉影像成为异质的时候，它们同样会构成更纯的视听影像，从它们不适应性的特定形式中产生新的适应性，这就是它们彼此关联的界限。它不是一种随意的建构，而是一个十分严密的结构，如《恒河的女人》，它让两种影像在相互碰撞中消亡，但它们只能在保持它们分隔状态的界限上相互碰撞，“因此，这原本是一条不可逾越的界限，可它总是被逾越，就因为它是不可逾越的”。视觉影像和听觉影像处于一种特殊关系之中，这是自由间接关系。事实上，我们已超出经典的体制，在这里整体内化影像，又在影像中被外化，构成时间的间接表现，并能从音乐中接收时间的直接显现。现在，影像变成直接的，是时间－影像本身，以及它的两个不对称的、不可整体化的、一触即亡的方面：一是比外部一切更遥远的外在，一是比内部一切更深奥的内在。前者是音乐言语升华和脱离的地方，后者是可见物被

掩盖或被埋葬的地方。[1]

① 关于声音“连续体”的实际概念和法诺的作品中的声音连续体的新现象，尤其参见加尔迪，《罗伯－格里耶的电影》，第85—88页。关于戈达尔在《芳名卡门》中对声音连续体的处理，参见“奥斯特利茨桥的海鸥”，弗朗索瓦·穆西的访谈，《电影手册》第355期，1984年1月。听觉的取景问题不是由这些作者直接提出的，虽然他们都果断地提出了方案。一般来说，对于这一点，技术分析似乎姗姗来迟（多米尼克·维兰除外，他的《摄影机的眼睛》第四章直接提出了这个问题）。我们认为听觉取景可以由以下几点确定：1）麦克风的多样化，及其性能质量；2）过滤、修改或分切；3）时间调节器，用于混响或延期；4）立体声，它不再是一个空间定位，以便开发声音密度或声音的时间量。无疑，我们可以通过手工方式获得声音的取景，但这只是因为我们懂得制造可以与现代技术手段媲美的音响效果。重要的是，从使用声音以来，这些方式不断出现在混合录音和剪辑中。不过，它们的差别越来越小。声音剪辑和在广播中实现声音剪辑的先驱是格伦·库德（参见影片《广播如同音乐》）。应该将法诺的观念同库德的观念进行比较。它们蕴含着一种音乐新观念，而这种音乐新观念是从法诺和库德的作品中衍生而来的。库德和凯奇都认为，应该与我们周边的听觉环境营造一种积极的声音取景。参见《读者格伦·库德》（克洛夫出版社，纽约）和格弗雷·贝桑《格伦·库德，一个未来人》第九章，在他的分析中，他只有一处错误，即赋予声音剪辑以特权，从而损害了取景的操作。

第十章
结　论

1

电影不是普适或原始语言，甚至不是一种言语行为。它展示一种心智质料，这种心智质料如同一种预含物（présupposé）、一个条件、一个必然对应物，言语行为通过它建构自己的“对象”（意义单位和操作）。但是，这个甚至是不可分离的对应物是特殊的，它由运动、思维方式（前语言影像）和审视这些运动和方式（前意义符号）的视点构成。它构建一套完整的“心理机制”，即具有自身逻辑的精神自动装置或者某种语言的可陈述性。语言通过意义单位和操作从这个精神装置中提取语言陈述，但可陈述性本身，即它的影像和它的符号则属另一种性质。这就是叶尔姆斯列夫称作在非语言意义上形成的“质料”，而

语言则通过形式和实体产生意义。换言之，这是最原始的任何意义前的含义素，居斯塔夫·纪尧姆把它作为语言学的条件。[①] 人们从那时起懂得了 Semiotique 与 Semiologie 之间的这种含混性：Semiologie 受语言学的启发，力求将“能指”封闭在自己的范畴中，并分割构成其原始质料的影像和符号言语行为。[②] 相反地，我们说 Semiotique 是一门学科，它通过这种特殊质料即影像和符号审视言语行为。当然，当言语行为获得这种质料或这种可陈述物时，它便把它们变成不再由影像和符号表达的纯语言学意义上的陈述。但是，这些陈述仍然会重新回到影像和符号之中，重新提供可陈述性。我们认为，电影，就其自动或心理机制功效而言，严格地讲，是前语言影像和符号系统并将这些陈述重新纳入属于这一系统的影像和符号中（如无声电影的被读到的影像，有声片第一阶段视觉影像的声音构成元素，有声片第二阶段听觉影像本身）。因此，从无声片到有声片，分切在电影发展中从未被重视。然而，在这个影像和符号的系统中，我们重视两种影像形式及其相

① 对于这一点，人们在阿兰·雷伊的著作中可以找到纪尧姆作品的绝妙之处，《符号与意义的理论》，克林克西艾克出版社，第二卷，第 262－264 页。奥尔迪格在《话语与象征》（奥比尔出版社）中作了更加详细的分析。

② 关于取缔符号概念的趋势，参见杜克罗和托多罗夫，《语言科学的百科词典》，瑟耶出版社，第 438—453 页。克里斯蒂安·麦茨持这种看法（《语言与电影》，阿尔巴特罗出版社，第 146 页）。

应符号的差别：运动－影像和时间－影像，它们只能在最后出现或发展。运动结构论和时间生成论是纯符号学的两个连续章节。

这种作为心理机制或精神自动装置审视的电影反射在自己的内容、主题、情境、人物之中。但这种关系并不简单，因为反射造成对立、倒位，与它获得的解决或妥协一样多。自动装置永远具有两种并存、补充的意义，即便当它们冲突时也是如此。一方面，这种神奇的精神自动装置显示思维的最高运作，思维在某种自主性的神奇力量中思考和反思的方式。正是在这个意义上，让－路易·舍费尔才可以把电影贷记在我们头脑中的某个巨人身上，如浮沉子（ludion）、人体模型或机器，使世界成为悬念的没有来历的机器人。[①] 但另一方面，这种自动装置也是心理自动装置，它不再隶属于外界，不是因为它是自主的，而是因为它被剥夺了自己的思维并服从只能在视角或简单动作上发展的内在标记（借助于催眠、建议、幻觉、成见，从做梦者到梦游者，或颠倒过来等等）。[②] 这里，存在着只属于电影的东西，与戏剧丝毫无涉。如果说电影已经成为精神艺术的自动主义，就是说运动－影像首先面对自动装置，这不是偶然的，而是本质上的。法国学派对钟的自动

① 让－路易·舍费尔，《电影的普通人》，电影手册和伽利玛联合出版。

② 这是思想的两种极端状态，即斯宾诺莎和莱布尼兹提出的逻辑的精神自动装置和雅奈研究的精神病学上的心理自动装置。

装置和钟表式人物情有独钟，但反对美国学派或苏联学派主张的运动机器。人－机的搭配虽酌情而变，但其主旨是提出未来问题。或许机械化可以占据人的心灵，唤起最古老的力量，或许运动机器利用一个纯心理自动装置只制造一个人，让他为一个可怕的新程序服务，这就是自《卡里加里博士》、《大都会》和它的机器人，以及《马布斯博士的遗嘱》以来，用表现主义手法创造的梦游者、幻觉者、动物磁气疗法施行者和接受者的行列。德国电影则调动原始力量，但它可能最适合宣布将要改变电影命运的东西，即把电影“拍”得可怕吓人并改变电影的主题。

克拉考夫的《从卡里加里到希特勒》一书的兴趣在于指出表现主义电影如何反映希特勒这个自动装置占据德国人的心灵。但这只是一个仍属于外部的视点，而瓦尔特·本雅明的文章则是深入电影内部指出自动运动的艺术本身（或者如他的模糊说法，复制的艺术）应该如何契合大众的自动化，国家的出场和已成为“艺术”的政治，如希特勒作为电影家……确实，纳粹主义始终在与好莱坞明争暗斗。运动－影像同已经成为主体的大众艺术的革命性联姻已经破裂，让位于作为心理自动装置的被奴役的大众和他们的作为神奇精神自动装置的领袖。因此，西贝尔贝格认为：运动－影像的登峰造极者是莱妮·里芬斯塔尔，如果要用电影起诉希特勒的话，或许应该从电影内部入手，起诉作为电影家的希特勒，“在电影意义上战胜他，以其人

之道还制其人之身”[①]。为此，西贝尔贝格表示有必要为克拉考夫的著作增续下卷，但这本下卷是一部电影，不再是从卡里加里（或从一部德国影片）到希特勒，而是从希特勒到“一部德国影片”。这个转变发生在电影内部不仅反对希特勒，也反对好莱坞，反对表现暴力，反对淫秽，反对交易……但代价如何？我们要实现真正的心理机制，就只能把它建构在新的协调性之上，重建希特勒占有的神奇精神自动装置，复制他曾控制过的心理自动装置。应该摈弃运动－影像，就是说摈弃电影从一开始输入的运动和影像的关系，以释放仍从属于它和没有机会发挥自身功效的其他力量，如：投射、透明度。[②] 这会牵涉一个更普遍的问题，因为投射、透明度只是一些技术手段，直接涉及

① 参见塞尔日·达奈的《斜坡》中“国家－西贝尔贝格”，第111页（以及第172页）。达奈分析的基础是西贝尔贝格本人的许多声明。西贝尔贝格受本雅明启发，但走得更远，提出了“作为电影家的希特勒”的问题。本雅明只是指出在艺术领域中“大量复制”，在“大众复制”中找到自己特殊对象：人流、集会、体育表演、战争（《技术复制艺术时代的艺术作品》，载《诗与革命》，德诺尔出版社，第二卷）。

② 西贝尔贝格不像本雅明以复制艺术观点为起点，而是着眼于作为运动－影像的艺术的电影的观点：“长期以来，我们总是以先决条件为出发点，即谈电影就是谈运动”，活动的影像，活动的摄影机和剪辑。他认为这个系统的登峰造极者是莱妮·里芬斯塔尔和“隐藏在后面的大师”。“但我们忘记了在电影的该提时代，还存在着另外一种东西：投射、透明”，这是另一种类型的影像，包含着“缓慢的和可调控的运动”，能将矛盾纳入运动或希特勒－电影家系统。参见《西贝尔贝格》，《电影手册》专号，1980年2月，第86页。

时间－影像，并用时间－影像替代运动－影像。布景转换了，但这是因为“在这里，空间来自时间”（《帕斯法尔》）。这是不是如自动性一样的影像新体制？

当然，外部视点的回归是不可避免的，因为自动装置发生了技术和社会方面的演进。钟表的自动装置和动力自动装置，简言之，运动的自动装置已让位于一个信息论和控制论的新种类，即计算和思维的自动装置，调节和反馈的自动装置。权力也颠倒了自己的形象，不是追随惟一神秘领袖，即梦幻启示者、行动指挥者，而是消解在信息网络中，信息“决策者们”通过失眠者和预言者的思想进行调节、处理、存储（比如，我们在里维特的作品中或戈达尔的《阿尔法城》中看到的世界阴谋，吕美特作品中的监听和监视系统，特别是朗格的三个马布斯的演变，战后回到德国的第三个马布斯）。[①] 这些新自动装置经常以明显形式占据电影，良莠混杂（好的是库布里克《2001》中的巨型电脑），特别是通过科幻片重新赋予导演无限的可能性，而运动－影像的绝境曾扼杀了它们。但是，新自动装置在新自动性不发生变化时，不会侵占内容。自动装置的现代形象是电子自动性的对应物。电子影像，就是说电视或录像影像，新兴的数字影像，可能转换电影，或者取代电影，宣布它的灭亡。我们并不想分析新影像，这超出了

① 参见帕斯卡尔·卡尼，《马布斯与权力》，《电影手册》第309期，1980年3月。

我们的计划，我们只想指出几种效果，因为它们与电影影像的关系还有待于确定。[①] 新影像不再具有外在性（画外），也不再在一个整体中被内化，但它们具有可逆转的和不可重叠的正面和反面，来作为自身转动的权力。它们永远是一种重构的对象，在这种重构中，前影像的任何一点都会产生一种新影像。空间的构建在这里失去其特权方向，首先是银幕位置体现的垂直性的特权，它提供一个不断更换的角度和坐标，不断交换纵向性和横向性的多方向空间。面银幕本身，尽管它照例保留着垂直位置，但似乎不再像一扇窗或一幅画那样贴合人类的姿势，而是构成一个信息台，即存储各种“数据”的黑暗平面，信息取代了自然，而城市－大脑、第三只眼取代了自然的眼睛。最后，声音获得一种自主性，为它提供越来越多的影像结构、听觉和视觉，这两种影像产生了复杂关系，彼此互无从属性，互无可公度性，并且在各自到达自己界限时，达到它们共有的界限。从这些意义上讲，新精神自动装置也涉及新心理自动装置。

---

① 关于影像类型间的技术上的和现象学上的差别，我们可特别参考让－保罗·法尔耶在《电影手册》中和多米尼克·贝鲁瓦在《录像艺术开发》专号中发表的研究文章。埃得蒙·古肖在《美学杂志》（《影像强力、影像》，第7期，1984年）上的一篇文章中确定了数字影像的几种特征，他称它们为“直接关联”，因为这里不再有纯粹的“中项”。其基本观点是，在电视中，早就不存在空间和影像，只有电子线；“电视的基本概念是时间”（白南准，与法尔耶的谈话，《电影手册》第299期，1979年4月）。

但是，我们总是围绕着这样一个问题：这是大脑的创造还是小脑的缺陷？新的自动性如果不是为一种模糊的、浓缩的、渴望通过不太约束它的非自愿运动展示自己的艺术意志力量服务，它自身便无任何价值可言。我们已经在影响自身心智质料的变化中对这种独特的艺术意志作了界定，即时间－影像取代运动－影像。因此，电子影像应该建立在另一种艺术意志之中或者在时间－影像尚不为人所知的方面之上。艺术家总是有理由同时这样说：我需要新方法，但我又担心新方法会泯灭所有艺术意志，或者把它变成商品、色情、希特勒主义……[①] 重要的是电影影像已经取得了不同于电子效果，但在作为艺术意志的时间－影像中具有预见性自主功能的效果。因此，布莱松的影片无需信息或控制机器；然而，这种“模式”却是一种现代心理自动装置，因为它的确定与言语行为有关，而不再是像过去那样，与运动动作有关（布莱松常常思考自动性）。同样，罗梅尔的木偶人物，罗伯－格里耶的动物磁气疗法的接受者，雷乃的鬼魂都被确定为言语或信息功能，而不再是能量和运动性功能。在雷乃的作品中，不再有闪回，只有反馈和反馈的失误，但它们不需要一种特殊机器（除

① 一个艺术家有时可以以这样或那样的方式感觉到艺术意志的泯灭，他甚至会利用这种方式的表面破坏作用接受这种“挑战”；这样，我们相信艺术的负面目的，但这只是为了填补延误，让一个充满暴力的敌对领域归依艺术，再把这种方式用在自己身上。参见法尔耶分析的沃尔夫·弗斯托关于电视的态度。（《重创》，《电影手册》第332期，1982年2月）

去《我爱你，我爱你》中的有意安排）。在小津安二郎的作品中，衔接镜头旋转180度，这种魄力足以使影像“首尾相接”和让“镜头旋转”。[①] 空间失去了方向和方位，丧失了垂直轴心的至尊地位，就像在斯诺的《中央地带》中，垂直轴心用一架摄影机和一台电子声控的旋转机就可以确定它们。当银幕不再向我们展示运动的世界，当它试图成为一个黑暗的平面，接收有序或无序的信息，人物、物品和言语只是它的“数据”时，银幕的垂直位置只剩下字面意义了。影像的可读性也能使影像独立于人的垂直位置，如报纸的可读性。巴赞的取舍观点——银幕像画框或是像藏身处（窗户）——始终不够充分；因为还存在奥菲尔斯式的镜框、希区柯克式的壁挂框。但当框或银幕只起有四边的绘画、印刷或信息台的作用时，影像会继续在另一个影像中被分切，表现在一个表面网状结构上并在“信息不断的流动中”转入其他影像，面这时的镜头本身也不再像一只眼睛，面是像不断超负荷吸纳信息的大脑，即大脑－信息，大脑－城市取代眼睛－自然。[②] 戈达尔早在使用录像方法之前就明确了这个方面（《已婚妇女》、《我所知关于她的二三事》）。在斯特劳布夫妇、玛格丽特·杜拉

① 诺埃尔·布赫，《作为一个远观者》，电影手册和伽利玛联合出版，第185页。

② 列奥·斯坦伯格（《另一标准》，1968年在纽约现代艺术博物馆的讲话）拒绝用占据视觉空间来限定现代绘画并坚持他所主张的两个补充特征：失去对人类垂直情境的参照和把画视为信息表面；比如蒙德里安（转下页）

斯、西贝尔贝格的作品中，声音取景、听觉影像和视觉影像的分离都使用了电影手段，或者简单的录像手段，而不是依靠新技术。原因并不简单的是经济上的，而是因为新精神自动性和新心理自动装置在隶属技术之前已经隶属美学。时间－影像需要在电子尚未破坏或者相反兴起影像和符号这种独特新体制前获得它。当让　路易·舍费尔提出作为电影原则的神奇精神自动装置或我们头脑中的模特时，他有理由在当下用大脑限定它，因为大脑可以先于躯体任何运动性直接体验时间（即便是德莱叶《女吸血鬼》中的磨房，仍然涉及钟表店的自动装置）。

在构建一个完整的视听体制的事业中，我们经常把斯特劳布夫妇、玛格丽特·杜拉斯和西贝尔贝格联系起来，尽管这些作者差别分明。但我们这样做有充分根据。[①] 事实上，在西贝尔贝格的作品中，我们发现我们曾试图在其他情况下揭示的两个重要特征。首先在《怎样成为宫廷厨师》中，听觉和视觉的分离，表现在厨师的大量言语与城

（接上页）或多或少把海和天空变为符号，不过只是到了劳申伯格才真正这样处理。“画出来的表面不再表现自然的视觉经验而是表现类似于手术的规程。”劳申伯格绘画的图案就是潜入城市大脑中的意识。在电影中，就连主张“野蛮状态下的自然片断”的斯诺也承认自然和机器“交叉表现”。因此，视觉确定性是“从机器操作过渡中”获得的信息数据：“这是一种类似概念的电影，在这里，眼睛可以做到视而不见。”（玛丽－克里斯汀·格斯特贝尔，《电影手册》第296期，1979年1月，第36—37页）

① 特别参见让－克洛德·波纳，《三个文本电影家》，《电影家》第31期，1977年10月。

堡、草房，乃至雕塑冷寂空间的对比之间。或者在《希特勒》中，总理府的视觉空间空无人迹，而孩子们都在一个角落中放希特勒演讲的唱片。这是西贝尔贝格典型的分离风格。有时，表现所说和所见的客观分解，即横向投射而幻灯的频繁使用强调了这种视觉空间，不仅演员本人看不到它，甚至他本人从未成为它的组成部分并受到其言语和一些道具的限制（比如，《希特勒》中的巨大家具、巨型电话，而侍者却是个侏儒，在议论主人的内裤）。有时，表现声音和躯体的主观分解，躯体被木偶、玩偶替代，配以演员或解说者的声音；或者，如在《帕斯法尔》中，木偶的合成虽然完美，但它的活跃躯体与配音不符，要么是女身配男音，要么是两种对立躯体配以同一种声音，[①] 就是说不存在整体，这是“拆解”的体制。在这里，躯体与声音的分开形成一种影像生成，这是“单一个体所不能表现的”，是“自身与非心理方式的分离表现”[②]。木偶与解说者，躯体与声音不构成某一整体，或某一个体，它们构成自动装置。从心理深层分裂本质的意义上讲，它是心理自动装置，尽管从它被解释为一种非机械个体的状态的意

① 关于分解或分离，参见拉尔托和科莫利关于“希特勒”的文章《电影手册》第292期，1978年9月。对于横向投射的定义和玩偶的使用，我们可参照西贝尔贝格本人的文章。《西贝尔贝格》，第52－65页。博尼特泽尔在《盲场》中揭示了西贝尔贝格作品中的复杂镜头的整套观念。

② 参见《帕斯法尔》中西贝尔贝格的重要一页。电影手册和伽利玛联合出版，第46—47页。

义上讲，它根本不是心理的。如在克莱斯特的作品中或在日本戏剧中，灵魂是用木偶的“机械运动”构成的，因此，它自身具有一种“内在声音”。但是，如果这种分开只有这样才具有自身价值的话，那么它也可以失去这种价值。其次，因为一个纯言语行为，作为创造性虚构或者传授形成，应该从口头信息中提取（最奇特的例子是《卡尔·迈》，这部影片需要通过散布谎言和揭露谎言才能成为传说），同样，所有视觉材料也构成了一些重叠的，总是被搅乱的层次，具有多种表象，反作用关联、推进、插入、打破、粉碎，言语行为从这些现象中产生，上升到另一个层次（这是德国历史的三个层次，也符合路德维希、卡尔·迈、希特勒的三部曲。而且，在每一部影片中，重叠许多幻灯片构成层次，其中最后一个层次是世界末日，“一个冰冷的和死亡的风景”）。就是说世界必须被打碎和被埋葬，言语行为才能出现。西贝尔贝格的作品与我们在斯特劳布和杜拉斯的作品中看到的有相似之处：视觉和听觉不重构某一整体，但按照两条不对称轨迹发生“非理性”关系。视听影像不是一个整体，它是一种“拆解的结合”。

但是，西贝尔贝格的特点之一是设置一个广阔的信息空间，在这个复杂、异质、无政府的空间中，市俗与文化，公众与私人，正史与轶事，想像与现实毗邻，有时站在言语一边，如讲话、评论、家庭成员或女仆的证词，有时站在视觉一边，如存在的或不再存在的情境、雕刻、图纸和计划、有预见的视角，所有这些都各司其职并在非因

果关系中形成网络。现代世界是一个信息替代自然的世界。这就是让－皮埃尔·乌达尔在西贝尔贝格作品中称之为“大众媒介效应”的东西。[①] 也是西贝尔贝格作品的一个重要方面，因为视觉和听觉的分离、分开将严格承担表现信息空间这种复杂性的责任。也正是这种复杂性超越了心理个体，使整体成为不可能：这是一种不可整体化的，“不可能通过单一个体表现的”并只能在自动装置中被表现的复杂性。西贝尔贝格视希特勒的影像为敌人，而不是以已不存在的希特勒个体，更不是根据因果关系创造他的整体性。“我们身上的希特勒成分”不只意味着我们用其人之道还制其人之身，或者我们所有人都有顽固的法西斯成分，还意味着希特勒只是信息，而这些信息在我们自己身上形成他的影像。[②] 人们会这样认为纳粹体制、战争、集中营不是影像，西贝尔贝格的立场不无暧昧。但西贝尔贝格的主旨却是任何信息，无论它是怎样强大，都不足以

① 让－皮埃尔·乌达尔，《电影手册》第 294 期，1978 年 11 月，第 7—9 页。西贝尔贝格坚持他的“文献”的概念和建立全球图像档案馆的主张（《西贝尔贝格》，第 34 页）。他提出电影的独特性与其说由自然界定，不如说由信息界定（《帕斯法尔》，第 160 页）。西尔维·特劳莎和阿兰·梅尼尔各自坚持西贝尔贝格提出的信息网络的无等级和无因果特征（《电影家》，第 40 期，1978 年 10 月，第 74 页，以及第 78 期，1982 年 5 月，第 20 页）。

② 参见达奈的有关评论，《斜坡》，第 110—111 页。

战胜希特勒。[1] 人们徒劳地展示所有文献，听取所有证词，使信息变成无比强大（报纸，而后是广播，而后是电视），正是信息自身的无用性，彻底无效性。信息运用其无效性确立自身的力量，而这样力量本身就是无效的，并且它因此是最危险的。所以，要战胜希特勒，或者改变他的影像，必须超越信息。不过，超越信息需同时从两个方而进行，并针对两个问题：什么是来源和什么是接收者？这也是戈达尔式教学法的两个问题。信息论既不解决第一个问题，也不解决第二个问题，因为信息的来源不是信息，也不是信息的接收者。如果说信息不存在渐变，这是因为信息本身就是一种渐变。因此，应该超越所有口头信息，从中提取一种纯言语行为，如创造性虚构，作为统治神话的反面，它是流行的言语和它们的拥护者，这种行为能够创造神话而不是获取它的好处或使用价值。[2] 还应该超越所有视觉层次，培养一个纯粹的信息接收者，他能走出废墟，幸存于世界末日，以其可见躯体接收言语的纯行

① “德国苦难中幸存的艺术”，这是西贝尔贝格在其关于非理性主义的重要文章中常提到的主题，《交流》第37期。如果说西贝尔贝格对希特勒的处理有暧昧的地方，最公正的意见是让－克鲁德·比耶特的：西贝尔贝格选择的“大量信息”有“在摧残活人的基础上折磨死人”这样一种特权，与其说是“排斥马勒”，不如说是“排斥勋伯格”（《电影手册》第305期，1979年11月，第47页）。

② 关于作为非理性虚构功能和民众的建构关系的神话，见“德国苦难中幸存的艺术”。西贝尔贝格谴责希特勒窃取了德国的非理性。

为。在《帕斯法尔》中，第一个方面涉及瓦格纳巨大的头颅，以一种神话的力量赋予这种歌曲的言语行为以创造性功能，相形之下，路德维希、卡尔·迈和希特勒只是充当暂时之需，或者反常之用，这就是渐变。另一个方面涉及帕斯法尔，穿越所有同样来自这个巨大头颅的视觉空间，当走出世界末日的最后一个空间时，已被一分为二，头颅也被从中分开，这时帕斯法尔姑娘不是发出，而是用自己的身体接收赎罪的声音。[①] 这种视觉和听觉的非理性循环被西贝尔贝格用到了信息和信息超越上。赎罪、超知识的艺术也是超信息的创造。赎罪来得太迟（这是西贝尔贝格和维斯康蒂的共同点），当信息夺得言语行为和当希特勒已窃取神话或德国的非理性时，它才出现。[②] 但是，太迟

---

① 米歇尔·希翁对影片《帕斯法尔》中的动作合成矛盾进行了分析：合成不再以令人相信为目的，因为模仿者的躯体与“他所赋予的声音极不相配”，或者因为这是女面男声，或者因为两个人都要求同一种声音。被听到的声音和被看到的躯体的分解非但没有被克服，反而得到认可和加强。那么，合成用途何在？米歇尔·希翁问道。合成已同神话的创造功能发生关系。它构成可见的躯体，它不再模仿声音传递，而是构成一个接收者，或者一个绝对的终点。“影像通过它对音响说：不要再到处飘荡，赶紧到我这里来；躯体敞开怀抱迎接声音。”参见《坦言》，《电影手册》第 338 期，1982 年 7 月。

② 赎罪问题在西贝尔贝格论《帕斯法尔》的书中随处可见。有两条轴心：起点和终点（瓦格纳的头颅和帕斯法尔这对组合），视觉和听觉（“脑半球的风景”和精神的言语行为）。但帕斯法尔这对组合不再构成整体性：赎罪来得太迟，“世界已经灭亡，只剩下冰冷和死亡的风景”（访谈录，《电影家》第 78 期，第 13—15 页）。

并不是负面的，它是时间－影像的符号，在这里时间展示空间的地层和聆听言语行为的虚构。电影的生命或幸存取决于它与信息论的内在决斗。要反对它，就要解决超越它的问题，即它的来源和它的接收者的问题，如作为精神自动装置的瓦格纳的头颅和作为心理自动装置的帕斯法尔这对男女的问题。①

2

现在，我们来概述现代电影这种时间－影像的构成和它包含或建立的新符号。在运动－影像和时间－影像之间，存在着许多可能的过渡，几乎感觉不到或者甚至混合的过程。我们也不能确定哪个比哪个更有价值，更美或更深刻。我们所能确定的是运动－影像不提供我们时间－影像。但它给我们提供不少这方面的条件。一方面，运动－影像以经验形式构建时间，即时间的过程：按照以前和以后的外在关系排列的连续的现在，过去就像是一个从前的现在，而将来是一个将至的现在。一种不全面的考虑断定电影影像必须是现在的。但是这种成见对任何电影理解是

① 从哲学上看，这正是雷蒙·鲁耶在《控制论与信息的起源》（弗拉马里翁出版社）中所指出的。基于自动装置的演进，他提出信息来源和接收的问题，并创造出“锁定”的概念，与电影的取景问题不无关联。

毁灭性的。这不是运动－影像的过错，而更多的是草率结论的过错。因为，从另一方面讲，运动－影像已经诱发一种时间的影像，这种影像以过度或不足的形式，以先于或后于作为经验过程的现在的方式，区别运动－影像。这次，时间不再由运动来衡量，而是自身成为运动的数量或尺度（形而上学的表现）。数量有两个方面，我们在上一卷中已经讲到，它是时间的最小单位，如运动间隙或者是时间的整体性，如宇宙中最大的运动。这就是渺小和博大。但是，无论在哪种情况下，时间只是作为间接表现而区别于运动。作为过程的时间来自运动－影像或者连续镜头。但是，作为个位或整体的时间却取材于与运动或者镜头连续性有关的剪辑。这就是为什么运动－影像本质上涉及时间的间接表现，不提供我们时间的直接显现，就是说不提供我们时间－影像的原因。时间惟一的直接显现出现在音乐中。但在现代电影中，恰恰相反，时间－影像不再是经验的、形而上学的，而是“先验的”，如同康德赋予此词的意义：时间挣脱其铰链，呈现纯粹状态。[①] 时间－影像不包含运动的缺席（尽管它经常包含运动的稀少性），但包含从属关系的倒置，时间不再隶属运动，而是运动隶

① 保罗·希拉德曾谈论一些电影作者的“先验风格”。但他用这个词确定超验的突入，比如他认为可以在小津安二郎、德莱叶和布莱松的作品中找到的那些东西（《电影中的先验风格：小津安二郎、布莱松、德莱叶》，摘自《电影手册》第286期，1978年3月）。因此，这不是康德意义上的先验，因为康德将先验同形而上学或超验对立起来。

属时间。时间不再来自运动及其标准和被纠正的不规则，而是作为虚假运动，畸形运动的运动从属于时间。时间－影像已经成为直接的，而时间发现了新现象，即运动本质上不是偶然变为不规则的，而是本质上不规则；剪辑获得了新意义，而一个所谓的现代电影在战后形成。不管现代电影同经典电影有着多么密切的关系，它都会提出这个问题：什么是支配影像的新力量？什么是侵占银幕的新符号？

第一个因素是感知－运动关系的决裂。因为，运动－影像，从它与间隙发生关系起，便构成动作－影像，动作－影像从其最宽泛的意义上讲，包含获取的运动（感觉、情境）、标记（情感、间隙本身）、实施的运动（纯粹意义上的行为或反应）。因此，感知－运动的连贯是运动及其间隙的统一，是运动－影像的特殊性或者典型的动作－影像。现在说它是与这第一时刻相应的叙事电影还不是时候，因为叙事源于感知－运动模式，而不是相反。但是，对战后这种动作电影提出质疑的，恰恰是感知－运动模式决裂本身，如人们不能再做出反应的情境，只涉及偶然关系的环境，取代精美布景的任意、空镜或脱节空间。这就是情境不能按照运动－影像的要求在动作或反应中被延伸的原因。它们是纯视觉和听觉情境，人物在这里不知所措。它们是被改造的空间，人物在这里不再为了逃避、激荡、徘徊而感觉和行动，人物对发生在他身上的事漠然无奈，对他所应做的事情彷徨不决。但他在预见方面赢得了他在行为或反应中失去的东西。他看，因此观众提出问题

成为“影像上有什么值得看?”（而不再是“我们在下一个影像上会看到什么?”）情境不再依靠情感中介在动作中延伸。它的所有延伸被切断了，只保留自身的价值，因为它自吞了所有情感强度，所有主动外延，它不再是感知－运动的情境，而是纯视听情境，在这里，观看者替代了行动者，亦即“描述”。我们根据人们所能确定的各种外在理由（动作的质疑，看和听的必要性，空镜，脱节，改造空间的产生），还根据正在兴起的、重建其条件的电影，如新现实主义、新浪潮、美国新电影的内在推动作用，把这个产生于战后的影像类型称作视觉符号和声音符号。不过，的确，感知－运动情境支配时间的间接表现，作为运动－影像的结果，而纯视听情境则对直接时间－影像开放。时间－影像是视觉符号和声音符号的对应物。在战前和在无声片的条件下，没有什么作品能像小津安二郎的作品那样预示现代电影，即视觉符号、空镜或脱节的空间对作为纯时间形式的静物开放。人们用“时间的直接显现－视觉符号或声音符号”取代了“时间的间接表现－运动情境”。

既然影像不再在动作中延伸，那么，纯视听影像又被什么东西连接呢？我们想这样回答：回忆－影像或梦幻－影像。然而，一些影像仍出现在感知－运动的情境中，但它们只满足于填补间隙，使之延长，或疏远。它们在过去捕捉过去的现在，以此保留时间的经验过程，与此同时，实施区域倒退（如作为心理记忆的闪回镜头）。另一些影

像如梦幻－影像则更多地影响到整体。它们无限投射感知－运动情境，有时，确保这种情境的连续变形，有时用世界运动替代人物行动。然而，虽然我们在现代电影具有的特殊条件下接近了时间的大门（比如，在曼凯维支的作品中的闪回镜头，是分叉和释放的时间的显示，或者美国音乐喜剧片中作为一种纯描述和舞蹈组合的世界运动），但我们仍没有走出间接表现的范畴。可是，在这些情况下，回忆－影像或梦幻－影像，如记忆符号或梦幻符号，已被超越：因为这些影像本身就是潜在影像，由视觉和听觉（描述）的现实影像连贯着，但它们也不断地无限地相互实现。相反地，时间－影像的出现需要现实影像与其自身的潜在影像发生关联，需要最初的纯描述一分为二，“重复，重做分叉，自相矛盾”。需要构成一个同时是双面的、互动的、现实的和潜在的影像。我们已不再面对现实影像和其自身的潜在影像的关系，如已被实现的回忆或梦幻：它仍然是一种连贯方式。我们正面对现实影像和它自身的潜在影像，因此，这里不再有真实与想像的连贯，面只存在这无限交换中两者的不可辨识性。较之视觉符号，这是一个进步：我们已经看到晶体（玻璃符号）如何确保描述的分布和如何在已成为互动的影像中进行交换，如现实与潜在，清晰与暗淡，胚胎与环境。[①] 晶体符号当自己达到

① 更确切地说，晶体－影像涉及晶体的状态（我们区分过的四种状态），而晶体符号或玻璃符号则涉及特性（交换的三种现象）。

真实与想像不可辨识性的高度时，也超越了整个回忆和梦幻心理学和整个动作的物理学。我们在晶体中所能看到的，已不再是作为现在连续的时间经验过程，也不再是作为间隙或整体的时间间接表现，而是时间的直接显现，它的分体，这种分体构成过去的现在和保存的过去，即现在与它将成为的过去，过去与它过去的现在的严格同期性。时间亲自出现在晶体中并不断地无止无休地重复其分体过程，因为这种不可辨识的交换总是反反复复，去而复回。直接时间－影像或者时间的先验形式是我们在结晶中看到的东西。因此，玻璃符号、晶体符号应被称为时间的镜子或胚胎。

由此引出标志直接时间－影像多种显现的时间符号。第一种时间符号涉及时间顺序：这种顺序不是由连续构成的，也不等于间接表现的间隙或整体。它是一种拓扑学或量子学的形式，涉及时间的内在关系。因此，第一种时间符号具有两种形态：有时，它是所有过去时面的并存和这些时面拓扑学的转换以及从心理记忆向一种世界－记忆的超越（这种符号可以命名为层面、泛而或外观）。有时，它是现在尖点的共时。这些尖点与任何外部连续决裂，并在过去、将来乃至现在自身重叠的现在之间进行量子飞跃（这个符号可命名为尖点或凸现）。我们不再面对体现晶体－影像特征的真实与想像的不可辨识的差别，而是面对过去层而间的不可确定的交替，或者涉及眼前直接时间－影像的现在尖点间的“不可解释的”差别。问题的关键不再

是真实与想像，而是真实与虚假。因此，真实与想像在影像的极其明确的条件下变成了不可辨识的，而真实与虚假现在却变成不可确定的或错综复杂的；这就是不可能来自可能，而过去不一定就是真实。这是我们应该建立的新逻辑，就像前面的新心理学一样。我们认为，雷乃在过去时面并存方面走得最远，而罗伯－格里耶在共时的现在尖点方面遥遥领先，这就是《去年在马里昂巴德》的悖论的由来。它涉及一个双重系统。但是，无论如何，时间－影像是直接或先验的显现，是战后电影的新元素，而威尔斯就是时间－影像的大师……

还存在着另一种构成时间系列的时间符号：以前和以后本身不再涉及外部的经验连续，而是涉及时间生成的内部质量。事实上，这种生成可以被界定为将经验连续转换成系列的东西，即系列的连现。一个系列是一个由影像组成的连续，但这些影像本身向着某一界限发展，直至这条界限引导和诱发第一连续（以前），并产生另一个作为向另一界限发展的系列（以后）。因此，以前和以后不再是时间过程中的连续确定性，面是力量的两个方面，或者说是从一种力量到一种更高级力量的过渡。直接时间－影像不出现在并存或共时的序列中，而是作为力量系列出现在可以起协同增效作用的生成中。因此，生成符号作为第二种时间符号类型也具有质疑真实概念的特性，因为虚假不再是一个简单表象甚至谎言以获得构成系列或角度，跨越界限，实施变形和在自己领域发展传说和虚构行为的生成

力量。因此，真实与虚假，就是虚假的强力的生成。生成符号在这个意义上具有许多形态。有时，如在威尔斯的作品中，它们是构成系列的人物，作为一种“力量意志”的角度，世界因此变成了童话。有时，它们是一个跨越自身界限的人物，这个人物在虚构行为中变成了另一个人，与一个过去的或未来的民众发生关系。我们已经看到，这种称之为“真实电影”的电影是多么的自相矛盾，它对任何真实模式提出质疑并具有一种重叠的双重生成，因为作者同他的人物都变成了另一个人（如在贝洛的作品中，人物被看作是“说情者”，或者在卢什的作品中，卢什试图变成一个黑人，而他的黑人人物与此同时又试图以另一种非对称方式变成白人）。或许这就是在威尔斯的作品中被以最含糊的方式提出来的作者，作者的生成和作者生成他人的问题。有时，还有第三种可能，它们是自行消失的人物，隐身而去的作者，只剩下形成系列的躯体态度，躯体姿势和把它们组成界限的姿态。这就是与感知－运动模式决裂的躯体电影，在这里动作被态度取代，真实的假设连贯被制造传说或虚构的姿态取代。当然，有时，系列及其界限的转换，力量的角度可以涉及任何影像关系，如人物，某一人物的各种状态、作者的立场、躯体态度，还有色彩、美学类型、心理官能、政治权力逻辑或形而上学范畴。任何影像的连续都形成一个系列并向一种反射它的类别转换，这就是从一个类别向另一个确定力量变化的类别的过渡。人们对布雷音乐的简单描述也适用于戈达尔的电

影，即将整体组成系列，建立一个普及性的十二音体系。我们甚至可以把任何在两个分布在不同地方的系列之间起到界限作用的东西称为类别，如以前和以后构成界限的两个方面（一个人物、一种姿态、一个词、一种色彩可以同类型一样，在它们符合反射条件时，构成一种类别）。如果说系列的建构通常是横向的话，如在《各自逃命》中，用于想像、恐惧、商业、音乐这个反射系列自身的界限或范畴有可能形成另一个高级力量的系列，与第一个系列重叠，如《激情》中的绘画类别或《芳名卡门》中的音乐类别，那么系列的垂直建构则力求融合并存性或共时性，聚合这两种时间符号。

所谓经典影像应从两个轴心审视，这两个轴心都是大脑的坐标，一方面，影像按照配合，毗邻、相似、对比或对立的规律连贯或延伸；另一方面，协调的影像在作为概念（聚合作用）的整体中内化，而这个整体也不断在可协调或可延伸的影像（区分作用）中外化。这就是为什么这个整体是开放的和变化的，而与此同时，影像的整体总是从一个更宽泛的整体中提取的缘故。这是限定画外的运动－影像的双重表象：一方面，它同一个外界交流；另一方面，它表现一个变化的整体。运动的延伸是直接主题，而变化的整体即时间，是间接或中介的表现。但是在整体中，这两者的循环没有停止，即整体中的内化，影像中的外化，它对电影和哲学而言，是构成作为总体化的真实模式的循环或螺旋。这种模式启灵于经典影像的精神符号，

因此至少存在着两种精神符号。根据第一种精神符号，影像由理性分切连接并在这个基础上构成可延伸世界，在两个影像或两个影像连续之间，作为间隙的界限可以被理解为其中一个的结尾或另一个的开始，是第一个连续最后一个影像或第二个连续的第一个影像。另一种精神符号表现连续在整体中的聚合作用（作为内在表现的自我意识），还表现整体在延伸的连续中的区分作用（对外部世界的相信）。整体在影像运动的同时不断地由此及彼地发生变化。时间作为运动的尺度在这间隙和整体的双重形式中确保可公度性的基本体制。这是经典影像的魅力。

现代影像建立“不可公度性”或非理性分切的体制：就是说，分切不再作为这个或那个影像，不再是它分隔和分布的这个或那个连续的组成部分。从我们刚才的分析的意义讲，连续或场景在这种条件下成为一个系列。间隙解脱出来，空隙成为不可限制的并且具有自身价值。第一种结果是，影像不再由理性分切连接，而是由非理性分切重新衔接。我们解释了戈达尔的系列，但这种系列随处可见，特别是在雷乃的作品中（在《我爱你，我爱你》中，那个让一切围绕和重复的时刻就是典型的非理性分切）。提到重新衔接时，应首先理解为它不是用于补充的次要连接，而是一种独特而特殊的连接方式或者是脱节影像间的一种特殊关联。没有理由认为它是一个可以构成外部世界的真实或可能的延伸，我们不再相信它，影像已同外部世界断绝了关系。但是，作为自我意识的整体中的内化或聚

合作用没有消失，即重新衔接由散片构成，意即戈达尔作品中的系列建构，或者雷乃作品中的时面转换（重新衔接的散片）。这就是为什么作为不总存在的力量的思维产生于一个比任何外部世界更遥远的外在和作为尚不存在的力量的思维面对一个比任何内部世界更深远的内在，不可思维物或非思维的原因。其次，不再存在内化和外化的运动，即聚合作用和区分作用，只存在不受距离约束的外在和内在的对立，即思维外的思维和思维中的非思维。这是威尔斯作品中的不可回想性，雷乃作品中的不可确定性，罗伯－格里耶作品中的不可解释性，戈达尔作品中的不可公度性，斯特劳布夫妇作品中的不可妥协性，玛格丽特·杜拉斯作品中的不可能性，西贝尔贝格作品中的非理性。大脑丧失了其欧几里德坐标，现在正发送着其他符号。事实上，直接时间－影像的精神符号是不连贯影像间的（但总是重新衔接的）非理性分切和不可整体化，不对等的外在和内在的绝对关系。人们可以轻易地接触外在或内在，因为它们是非理性分切这条界限的两个方面，而这条界限也不再是它们之中任何连续的组成部分，它只作为一个必会为自己提供一个内在的自主的外在出现。

在视觉影像和听觉影像之间，明显出现界限或空隙，非理性分切。这里包含着许多新事物或变化。声音本身应该成为影像，而不是成为视觉影像的构成元素。因此，应该创造一种声音取景，好让分切出现在听觉和视觉这两种取景之间。此时，即便画外实际上仍然存在，它也会因此

失去全部权力力量，因为视觉影像不再延伸到自身取景之外，以便同已取景的听觉影像本身发生特殊关系（这两种取景间的空隙取代了画外）；画外音也应该消失，因为它失去了可占据的画外，而要面对两种异质影像，即听觉影像和视觉影像。每一种影像自成一体，各司其职和各有取景。这两种影像形式可以相互连接或融合，但这一切绝不是由闪回镜头完成的，如同一个多少是画外的声音提及的那个将由视觉影像组构的东西。现代电影消灭了闪回镜头，也消灭了画外音和画外。现代电影要获得听觉影像只能强加听觉影像和视觉影像的分解，一种不应被取消的分离。即两者之间的非理性分切。然而，在它们中间仍存在着一种关系，即自由间接关系或者不可公度关系，因为这种不可公度性确定一种新关系而不是一个缺场。因此听觉影像锁定一个群体、一种连续性并从这里提取纯言语行为，就是说一种创造事件、揭示事件，自己也达到精神境界的神话或虚构行为。视觉影像则锁定任意空间，一个获得新价值的空镜或脱节空间，因为它可以把事件埋葬在地层下，成为永远被覆盖着的地下火焰。因此，视觉影像从未表现过听觉影像陈述的东西，比如，在玛格丽特·杜拉斯的作品中，没有用闪回镜头重现那场原始舞会，以便完成这两种影像的整体化。在它们之间还存在一种关系，连接或接触。但这是独立于距离的接触，是言语行为出现的外在和事件被埋于地下的内在之间的接触，即听觉影像，如作为创造性虚构的言语行为和视觉影像地层学或考古学

掩埋的补充性，也是两者间的非理性分切，但它形成不可整体化的关系，即它们复原的碎环，它们接触的不对称面。这是一种永恒的重新衔接。言语获得将自己与视觉分隔的界限，而视觉获得将自己与声音分隔的界限。不过，它们在到达将它们分隔的各自界限时，会发现一条被非理性分切的不可公度关系掩盖着的把它们彼此接连的共有界限：正面与反面、外在与内在。这些新符号是阅读符号，表现直接时间－影像的最终现象，即共有界限。已经成为地层的视觉影像，也是可读的，因为言语行为已成为自主的创造者。经典电影不乏阅读符号，言语行为本身可在无声片中被读到，或者在有声片的第一阶段，人们可以阅读视觉影像，言语行为只是它的一个构成元素。从经典电影到现代电影，从运动－影像到时间－影像，所变化的，不仅仅是时间符号，还有精神符号和阅读符号，不妨这样说，使体制过渡多样化永远是可能的，增加它们不可限制的差别永远是可能的。

3

人们有时对电影理论书籍的用途持怀疑态度（特别是在今天，因为这个时代不好）。戈达尔喜欢强调当新浪潮的未来作者写作时，他们不会写有关电影的东西，不会把电影变成一种理论，这就是他们制作电影的方式。然而，

这种观点并没有体现对人们称之为理论的东西的深刻理解。因为理论同它的对象一样，却是干出来的。对许多人而言，哲学不是“干”出来的，而是先存的，是先存天堂的成品。然而，哲学理论本身以及它的对象却是一种实践，不比它的对象更抽象。它是一种概念的实践，应该根据它所牵涉的其他实践来判断它。一个电影理论不“涉及”电影，而是涉及电影引发的概念，而且这些概念本身同其他实践的相应概念具有某种关联。一般来说，概念的实践对其他概念不具任何特权，就像一个对象对其他对象不具特权一样。事物、存在、影像、概念等所有事件类型都是在多种实践相互牵涉的层次上形成的。电影理论不涉及电影，而是涉及电影的概念，同电影本身一样，是实际的或存在的实践。伟大的电影作者与伟大的画家或伟大的音乐家是一样的：他们能准确表述他们所做的事情。但是，他们在表述时却变了样，变成了哲学家或理论家，甚至连不喜欢理论的霍克斯和假装轻视理论的戈达尔也不例外。电影理论不是为电影而设的，然而，它们是电影的概念，而不是关于电影的理论，就像时间有正午和午夜之分。在这里，我们不应再问“什么是电影”而是应该问“什么是哲学”。电影本身是影像和符号的新实践，哲学应该把它变成概念实践的理论。因为，任何的技术、应用（精神分析、语言学）和反省的确定性都不足以构建电影本身的概念。

人名对照表

本书不是一部电影史，许多重要的作者没有被提及。这里被提到的作者只是为了有助于某些分析，甚至仅仅是为了一种简单的暗示，这种分析在它所包含的参考资料的语境中或者为了便于展开是必不可少的。

Akerman（Chantal）	尚达尔·阿克曼
Altman（Robert）	罗伯特·阿尔特曼
Antonioni（Michelangelo）	米盖朗琪洛·安东尼奥尼
Artaud（Antonin）	安托宁·阿尔托
Astaire（Fred）	弗雷德·亚斯坦
Astruc（Alexandre）	亚力山大·阿斯特吕克
Bava（Mario）	马里奥·巴瓦
Beckett（Samuel）	萨缪尔·贝克特
Bene（Carmelo）	卡尔梅洛·贝内
Bergala（Alain），Limosin（Jean-Pierre）	阿兰·贝尔格拉，让－皮埃尔·里莫兴

Bergman (Ingmar)	英格玛·伯格曼
Boetticher (Bud)	布德·伯蒂歇尔
Bresson (Robert)	罗伯特·布莱松
Brocka (Lino)	里诺·布罗卡
Browning (Tod)	托德·伯朗宁
Bunuel (Luis)	路易·布努埃尔
Capra (Frank)	弗兰克·卡普拉
Carne (Marcel)	马塞尔·卡尔内
Cassavetes (John)	约翰·卡萨维茨
Chabrol (Claude)	克洛德·夏布罗尔
Chahine (Youssef)	优素福·查希纳
Chaplin (Charles)	查尔斯·卓别林
Chereau (Patrice)	帕特里斯·歇罗
Clair (Rene)	勒内·克莱尔
Clarke (Shirley)	雪莉·克拉克
Comolli (Jean-Louis)	让－路易斯·科莫利
Daves (Delmer)	德尔默尔·戴维斯
De Mille (Cecil B)	西席·德密尔
De Sica (Vittorio)	维多里奥·德·西卡
Demy (Jacques)	雅克·德米
Dmytryk (Edward)	爱德华·德米特里克
Doillon (Jacques)	雅克·杜瓦荣
Donen (Stanley)	斯坦利·多南
Dovjenko (Alexandre)	亚力山大·杜甫仁柯

Drayer (Carl)	卡尔·德莱叶
Dulac (Germaine)	热尔玛尼·杜拉克
Dupont (Ewald)	爱华德·杜邦 (E)
Duras (Marguerite)	玛格丽特·杜拉斯
Eggeling (Viking)	维金·埃格林
Eisenstein (Serge)	谢尔盖·爱森斯坦
Epstein (Jean)	让·爱浦斯坦
Eustache (Jean)	让·厄斯塔什
Fellini (Federico)	弗德里科·费里尼
Ferreri (Marco)	马尔科·费雷里
Fisher (Terence)	特伦斯·费希尔
Flaherty (Robert)	罗伯特·弗拉哈迪
Ford (John)	约翰·福特
Fuller (Samuel)	塞穆尔·富勒
Gance (Abel)	阿贝尔·冈斯
Garrel (Philippe)	菲利普·加雷尔
Gerima (Haile)	海尔·格里马
Godard (Jean-Luc)	让－吕克·戈达尔
Gremillon (Jean)	让·格莱米荣
Grierson (John)	约翰·格里尔逊
Griffith (David)	达维·格里菲斯
Guney (Yilmaz)	伊尔马兹·居内伊

Hathaway (Henry)	亨利·哈沙惠
Hawks (Howard)	霍华德·霍克斯
Herzog (Werner)	维尔纳·赫尔措格
Hitchcock (Alfred)	阿尔弗雷德·希区柯克
Huillet (Daniele)	达尼埃尔·西耶
Huston (John)	约翰·休斯顿
Ichikawa (Kon)	市川昆
Ivens (Joris)	尤里斯·伊文斯
Jacquot (Benoit)	贝诺阿·雅各
Kamler (Piotr)	比奥特·坎勒
Kazan (Elia)	爱丽亚·卡善
Keaton (Buster)	勃斯特·基顿
Kelly (Gene)	金·凯利
Kubrick (Stanley)	斯坦利·库布里克
Kurosawa (Akira)	黑泽明
Landow (George)	乔治·兰多
Lang (Fritz)	弗里茨·朗格
Langdon (Harry)	哈莱·劳顿
Laughton (Charles)	查尔斯·劳顿
Laurel (Stan)	斯坦·劳莱
Lewis (Jerry)	杰里·刘易斯
l' Herbier (Marcel)	马塞尔·莱皮埃

Losey（Joseph）	约瑟夫·洛塞
Lubitsch（Ernst）	恩斯特·刘别谦
Lumet（Sidney）	西德尼·吕美特
Mac Carey（Leo）	马克·卡雷
Mac Laren（Norman）	诺尔曼·麦克拉伦
Malle（Louis）	路易·马勒
Mankiewicz（Joseph）	约瑟夫·曼凯维支
Mann（Anthony）	安东尼·曼
Marx（Brothers）	马克斯兄弟
Minnelli（Vincente）	文森特·米纳利
Mitry（Jean）	让·米特里
Mizoguchi（Kenji）	沟口健二
Morrissey（Paul）	保罗·莫里斯
Murnau（Friedrich）	弗里德里希·茂瑙
Ophuls（Max）	麦克斯·奥菲尔斯
Ozu（Yasujiro）	小津安二郎
Pabst（Georg）	乔治·派伯斯特
Paradjanov（Serge）	谢尔盖·帕拉让诺夫
Pasolini（Pier-Paolo）	皮埃尔－保罗·帕索里尼
Peckinpah（Sam）	佩金帕·萨姆
Penn（Arthur）	阿瑟·佩恩
Perrault（Pierre）	皮埃尔·贝洛

Pick (Lupu)	罗布·辟克
Poudovkine (Vsevolod)	普多夫金
Ray (Nicholas)	尼古拉斯·雷伊
Renoir (Jean)	让·雷诺阿
Resnais (Alain)	阿兰·雷乃
Richter (Hans)	汉斯·里希特
Rivette (Jacques)	雅克·里维特
Robbe-Grillet (Alain)	阿兰·罗伯－格里耶
Robison (Arthur)	亚瑟·罗宾逊
Rocha (Glauber)	格劳贝尔·罗沙
Rohmer (Eric)	埃里克·罗梅尔
Romm (Mikhail)	米哈伊尔·罗姆
Rosi (Francisco)	弗朗克林·罗西
Rosier (Michele)	米歇尔·罗杰
Rossellini (Roberto)	罗贝尔托·罗西里尼
Rossen (Robert)	罗伯特·罗森
Rouch (Jean)	让·卢什
Ruttmann (Walter)	华尔特·罗特曼
Sandrich (Mark)	马克·圣德里区
Santiago (Hogo)	乌戈·圣地亚哥
Schlondorff (Volker)	福尔克·施隆多夫
Schmid (Daniel)	丹尼尔·施米特
Scorsese (Martin)	马丁·斯科塞斯

Sembene (Ousmane)	欧斯曼·桑拜纳
Sjostrom (Victor)	维克多·斯约史特洛姆
Snow (Michael)	迈克尔·斯诺
Sternberg (Josef von)	约瑟夫·冯·斯登堡
Stevens (George)	乔治·史蒂文森
Straub (Jean-Marie)	让－玛丽·斯特劳布
Strohein (Eric von)	埃里克·冯·斯特劳亨
Syberberg (Hans Jurgen)	汉斯·于尔根·西贝尔贝格
Tarkovsky (Andre)	安德列·塔尔可夫斯基
Tati (Jacques)	雅克·塔蒂
Techine (Andre)	安德列·特西内
Truffaut (Francois)	弗朗索瓦·特吕弗
Varda (Agnes)	阿涅兹·瓦尔达
Vertov (Dziga)	维尔托夫
Vidor (King)	金·维多
Vigo (Jean)	让·维果
Visconti (Luchino)	鲁奇诺·维斯康蒂
Warhol (Andy)	安迪·沃霍尔
Wegener (Paul)	保罗·魏格纳
Welles (Orson)	奥逊·威尔斯
Wenders (Wim)	维姆·文德斯
Whale (James)	詹姆斯·华尔
Wiene (Robert)	罗伯特·维也纳

Wyler（William）	威廉·怀勒
Zenussi（Christophe）	克里斯托夫·扎努西
Zinnemann（Fred）	弗雷德·齐纳曼

译后记

在本书的翻译过程中，我得到了电影界、哲学界和其他学科的专家学者的鼎力相助。在此，首先感谢已经作古的中国电影研究中心外国电影研究员李恒基先生，他生前曾给予我热情的鼓励和指教；还要感谢北京大学哲学研究所杜小真教授，她是我的法语启蒙老师，她引导我进行翻译实践；感谢中国电影出版社著名电影学者和翻译家崔君衍先生，他曾写信具体予以指导；尤其感谢北京第二外国语学院法语系蔡若明教授，她翻译了本书的前四章；如果没有上述恩师和同仁的帮助，拙译无法与读者见面。由于本人学识学养有限，不免有误解误译之处，诚恳希望读者批评指正。

谢　强

2002 年 7 月于北京

编后记

给德勒兹的书写任何东西都不是一件容易的事，要读懂他，必须首先读懂他为演习“概念”而涉及的方方面面（柏格森、麦茨、爱森斯坦……）。电影，看起来我们人人都很熟悉，甚至也成了今天文化消费的热门，但这和德勒兹所说的电影是两码事。德勒兹创制的一系列概念并不是从电影中自动跑出来的，而是他通过过往的哲学实践赋予给电影的。所以，要给这本书（或德勒兹的整个电影笔记）定性，还得借用德勒兹自己的一句话：不应再问“什么是电影”而应该问“什么是哲学”。

然而这本书毕竟是以理论的姿态涉及了电影引发的哲学概念，所以我们说它“与电影有关”。如果想在几分钟之内获得对这本书的基本认识，或者是在读到一半的时候想找一条继续读下去的理由，我建议可先读“结论”的第3节，也就是书的结尾。在那里，德勒兹用清晰和简短的话语陈述了电影（理论）与哲学（实践）、概念与存在等的关系。通过这本书，也许我们可以重新喜欢上哲学，还可以找出自己对电影感兴趣的真正原因。

《时间－影像》的编校工作持续了两年时间，这是我在《福柯》和《褶子》后又一次接触德勒兹。这个过程也许有助于我为自己的阅读勾勒一个德勒兹的思想轮廓，但

无论如何我都不敢描绘一个完整的德勒兹思想的形象。只是在发稿前，当我犹豫再三还是决定写几句话时，我才想到一点：我最敬佩德勒兹从事研究的谦逊的态度。在援引大量的当代研究成果（来自于报纸、杂志和书）时，德勒兹显得像是一位电影的学习者而不是人们所说的哲学大师；而他的论述涉及影片之多，既让我们惊讶，也证明任何研究都要在事实的基础上展开而不能掺杂个人好恶。当那么多的影像、资料、证据汇聚在他脑中的时候，他如何构思他的概念？是先有了这些东西还是后来找到了这些东西？很抱歉，我们未能在中文版里附录任何关于《时间－影像》的背景资料，也不能保证今后会有这类资料的出版。我们可以留意占据了全书五分之一篇幅的注释，尤其是那些较长的注释。这些注释告诉我们，在德勒兹之前就已存在的庞大的电影研究体系，显然不是我们的直觉和想象所能替代的。

最后我想说：近十年来，德勒兹的思想并没有由于我们这些好事者的搬运而变得时髦起来，这是令人放心的，也令福柯的那句赞词——德勒兹时代的将要来临——更耐人寻味。德勒兹应该成为我们学习的实在榜样，而不是仰慕的虚幻对象。

陈　侗

2004 年 8 月 15 日

吉尔·德勒兹

电影2

时间－影像

时间－影像是怎么突然出现的？也许是在战后，随着电影的转变，当感知－运动情境让位于纯视听情境（新现实主义）的时候。但这种转变酝酿已久，形式多样（小津安二郎，还有曼凯维支，甚或还有音乐喜剧）。

时间－影像不删除运动－影像，它倾覆附属的关系。时间不是运动的数字或度量单位，也就是说一种间接的再现，运动不再只是时间的直接表现的后果；在那甚至是一种虚假的运动，一种虚假的连接。虚假连接是"非理性分切"的一个例子。运动的电影通过理性分切操作影像的衔接，而时间的电影在非理性分切上进行重新衔接（尤其是在听觉影像和视觉影像之间进行非理性分切）。

电影的影像必然是现在时是一种说法的错误。直接的时间－影像不是现在时，也不是回忆的。它与连续性断裂开来，与心理记忆断裂开来，以便提升到时间的一个种类或一个系列（威尔斯、雷乃、戈达尔……）。这些时间符号和思维符号、话语符号不可分离。但是思维如何体现在电影中？电影特定的话语行为又是什么呢？

ISBN 7-5356-2108-2

9 787535 621085 >

定价：38.00元